

**J.R.R. Tolkien,
auteur du siècle**

Tom Shippey

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

T.A. SHIPPEY
J.R.R. Tolkien
Auteur du siècle



BRAGELONNE - ESSAIS



T.A. Shippey

J.R.R. Tolkien
Auteur du siècle

TRADUIT DE L'ANGLAIS (GRANDE-BRETAGNE) PAR AURÉLIE BRÉMONT

Collection Essais

Bragelonne

PRÉFACE

AUTEUR DU SIÈCLE

FANTASY ET FANTASTIQUE

Le fantastique a été le mode littéraire dominant du xx^e siècle. Cette affirmation peut surprendre tant elle n'aurait même pas été envisageable au début du siècle et rencontre encore aujourd'hui une énorme résistance. Cependant, quand viendra le moment de se retourner pour observer ce siècle, il y a fort à parier que les historiens littéraires du futur, libérés des querelles du présent, considéreront que les livres les plus représentatifs et les plus remarquables sont des œuvres telles que *Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R. Tolkien, 1984 et *La Ferme des animaux* de George Orwell, *Sa Majesté des Mouches* et *Les Héritiers* de William Golding, *Abattoir 5* et *Le Berceau du chat* de Kurt Vonnegut, *La Main gauche de la nuit* et *Les Dépossédés* d'Ursula Le Guin, *L'Arc-en-ciel de la gravité* et *Vente à la criée du lot 49* de Thomas Pynchon.

On pourrait encore allonger cette liste en remontant à la fin du xix^e siècle pour inclure *L'Île du docteur Moreau* et *La Guerre des Mondes* de H.G. Wells, et jusqu'à aujourd'hui avec des auteurs encore actifs comme Stephen R. Donaldson et G.R.R. Martin. Cette liste inclut des auteurs aussi éclectiques, pour ne pas dire opposés, que Kingsley et Martin Amis, Anthony Burgess, Stephen King, Terry Pratchett, Don DeLillo, et Julian Barnes. Force est de constater qu'avant la fin du xx^e siècle, même des auteurs profondément engagés dans le roman réaliste se sont souvent trouvés incapables de résister à l'attrait du mode littéraire fantastique.

Il faut cependant préciser à ce stade que le fantastique n'est pas la même chose que la Fantasy : parmi les auteurs cités à l'instant, seuls quatre outre Tolkien voient leurs œuvres régulièrement classées dans le rayon Fantasy des librairies, et le fantastique regroupe de nombreux genres au-delà de la seule Fantasy : allégorie, parabole, conte de fées, horreur, science-fiction, histoire de fantômes moderne et romance médiévale. L'argument n'en reste pas moins valide. Les auteurs du xx^e siècle qui ont parlé avec le plus de puissance à et pour leurs contemporains ont tous, pour une raison ou une autre, ressenti le

besoin d'utiliser le mode métaphorique du fantastique. Ils ont écrit sur des mondes et des créatures que nous savons être irréels, que ce soit la « Terre du Milieu » de Tolkien, l'« Angsoc » d'Orwell, les îles reculées de Golding et Wells, ou les Martiens et Trafaladoriens qui envahissent les banlieues tranquilles d'Angleterre ou des États-Unis chez Wells et Vonnegut.

On pourrait expliquer facilement ce phénomène en parlant d'une sorte de maladie littéraire, dont les malades – les millions de lecteurs du fantastique – doivent être méprisés, pris en pitié ou rééduqués afin de retrouver un goût correct et convenable. Le plus souvent, cette maladie est appelée « escapisme » : les lecteurs et auteurs de fantastique fuiraient la réalité. Le problème de cette théorie, c'est que de nombreux auteurs fantastiques de la fin du ^{xx}^e siècle, y compris les quatre premiers cités précédemment (Tolkien, Orwell, Golding, Vonnegut), sont des vétérans, qui ont soit vécu directement soit été très impliqués dans les événements traumatisants les plus marquants du siècle, comme la bataille de la Somme (Tolkien), le bombardement de Dresde (Vonnegut), l'ascension et la victoire rapide du fascisme (Orwell). Il n'est pas non plus possible d'alléguer qu'ils ont tourné le dos à ces événements : au contraire, ils ont cherché un moyen de s'exprimer à leurs propos et de les commenter. Il est étrange que, pour une raison ou une autre, le résultat ait si souvent été le fantastique en plus du réalisme, mais c'est pourtant bien ce qui s'est passé.

Le succès continu de l'œuvre fantastique de Tolkien, pour inattendu et imprévisible qu'il ait été, ne peut être vu comme un simple dysfonctionnement du goût populaire, bon à être balayé ou ignoré par ceux suffisamment éduqués pour avoir un goût plus sûr. Il mérite à la fois d'être expliqué et défendu, et c'est ce que ce livre tente de faire. Pour cela, j'avance l'argument que ce succès continu ne vient pas seulement du charme ou de l'étrangeté des œuvres (bien qu'ils existent tous les deux et qu'on puisse également les expliquer dans une certaine mesure), mais d'une réaction profonde et très sérieuse à ce qui sera finalement les questions principales de ce siècle : l'origine et la nature du mal (une question éternelle, mais qui prit une toute nouvelle ampleur à l'époque où Tolkien vivait) ; l'existence humaine en Terre du Milieu, sans le réconfort de la Révélation divine ; la relativité culturelle ; ainsi que les évolutions et mésaventures du langage.

Ce sont là des thèmes que personne ne peut se permettre de mépriser, ni ne doit se sentir honteux d'étudier. Il est vrai que les réponses apportées par Tolkien ne vont pas plaire à tout le monde, et contrastent fortement avec celles données par ces mêmes contemporains cités ci-dessus. Mais l'opinion d'un auteur est forcément subjective, et le fait qu'elle soit différente est l'une des

caractéristiques qui en fait un auteur à part.

Une autre caractéristique qui différencie Tolkien de ses contemporains, c'est son autorité professionnelle. Sur certains sujets, Tolkien en savait tout simplement plus, et avait réfléchi plus profondément, que n'importe qui d'autre au monde. Certains pensaient qu'il aurait dû s'exprimer dans des publications universitaires plutôt que dans des ouvrages de Fantasy. Il aurait alors peut-être été pris plus au sérieux par un public érudit limité. D'un autre côté, tout au long de sa vie, ce public érudit a décliné en nombre, pour avoir à présent quasiment disparu.

Il y a un vieux proverbe anglo-saxon qui dit (en vieil anglais et avec l'obscurité et la provocation coutumières de cette langue), *Ciggendra gehwelc wile þæt hine man gehere*, « Tous ceux qui hurlent veulent être entendus ! » (Ici et dans le reste du livre, j'utilise les anciennes lettres runiques þ ð et ȝ. La première représente généralement le son « th » sourd de l'anglais, comme dans « thin », la deuxième le « th » sonore comme dans « then ». Lorsque la troisième est employée dans ce livre, elle représente « j », comme dans « jeu » à la fin d'un mot, et « gh » au milieu).

Tolkien voulait être entendu, et il le fut. Mais qu'avait-il donc à dire ?

VIE ET ŒUVRE DE TOLKIEN

Pour une description complète de la vie de Tolkien, on peut se tourner vers la biographie autorisée d'Humphrey Carpenter publiée en 1977 (les références à cette œuvre et aux autres citées dans ce livre sont listées dans les Références bibliographiques, pages 463 à 473). Mais on peut la résumer par la conclusion surprenante de la page 107 : « Après quoi, pourriez-vous dire, il ne se passa vraiment plus rien. »

Le moment décisif auquel Carpenter fait référence est l'élection de Tolkien à la chaire Rawlinson & Bosworth d'anglo-saxon à l'université d'Oxford en 1925, alors qu'il n'avait que trente-trois ans. Les événements marquants de la vie de Tolkien – la matière dont se nourrissent les biographes – se sont produits avant cette date. Il est né en 1892 à Bloemfontein, ville à présent rattachée à l'Afrique du Sud, de parents anglais. Il retourne très jeune en Angleterre, mais son père meurt alors qu'il a quatre ans, et sa mère (convertie au catholicisme) quand il en a douze. Il grandit à Birmingham et se considère, malgré son nom issu de l'allemand et le fait qu'il est né à l'étranger, comme ayant des racines profondes dans les comtés des West Midlands anglais.

Il rencontre sa future femme alors qu'il a seize ans et elle dix-neuf,

se voit interdire par son tuteur de la voir ou de lui écrire jusqu'à ses vingt et un ans, et lui poste sa demande en mariage le jour même de son vingt et unième anniversaire. Ils se marient alors qu'il étudie à Oxford, mais dès son diplôme en poche, en 1915, il s'engage dans le bataillon des Lancashire Fusiliers. Il sert comme lieutenant dans la Somme de juillet à octobre 1916, et perd deux amis proches cette année, au combat ou par la gangrène. Il est évacué à cause de la fièvre des tranchées, travaille quelque temps après la guerre pour l'*Oxford English Dictionary*, reçoit un premier poste de lecteur puis une chaire à l'université de Leeds, et en 1925, la chaire d'anglo-saxon à Oxford.

Et après cela, « il ne se passa plus vraiment rien ». Tolkien a travaillé, élevé sa famille, écrit ses livres, principalement *Le Hobbit*, publié en 1937, et *Le Seigneur des Anneaux*, publié en trois volumes en 1954-1955. Ses principales publications strictement universitaires ont été une édition du roman de chevalerie *Sire Gauvain et le Chevalier vert* en collaboration avec E.V. Gordon en 1925, et sa conférence à la British Academy sur *Beowulf* en 1936, qui est encore à ce jour admise comme le texte critique le plus important sur le poème parmi les milliers qui existent.

Il prend sa retraite de sa seconde chaire d'Oxford en 1959, après être passé de la chaire d'anglo-saxon à la chaire Merton d'anglais en 1945. Il sera resté toute sa vie un catholique pratiquant, et meurt, deux ans après sa femme, en 1973. Pas de relations hors mariage, pas de bizarreries sexuelles, pas de scandales, ni d'accusations étranges, ni d'engagement politique – rien, en un mot, pour faire le beurre d'un pauvre biographe. Mais comme le reconnaît Carpenter, ce que ce résumé passe sous silence, c'est la vie intérieure, la vie de l'esprit, le monde de l'œuvre de Tolkien, qui était également – il refusait de distinguer les deux – son passe-temps, son amusement personnel, sa passion dévorante.

Si l'on avait demandé à Tolkien de se décrire en un mot, je crois que celui qu'il aurait choisi serait « philologue » (voir par exemple les différentes remarques dans les *Lettres* de Tolkien éditées par Carpenter, en particulier p. 373 [1](#)). La passion dévorante de Tolkien était la philologie. C'est un mot qui demande à être expliqué, mais avant cela je dois avouer que mon propos est loin d'être neutre : j'ai fréquenté la même école que Tolkien, King Edward's, à Birmingham, et suivi ensuite un cursus relativement similaire.

En 1979, j'ai accédé à la chaire de langue et littérature médiévales anglaises de Leeds que Tolkien avait quittée en 1925. Je dois confesser que j'ai fini par supprimer à Leeds le programme que Tolkien avait mis en place deux générations plus tôt, bien que dans le contexte des années 1980, j'étais face à une situation que Tolkien lui-même aurait acceptée avec réticence. Entre Birmingham et Leeds, j'ai passé sept ans

comme membre de la faculté d'anglais à Oxford, enseignant une fois de plus le même cursus que Tolkien. Nous étions tous deux emmêlés dans les mêmes obligations académiques, en lutte permanente pour maintenir la linguistique et la philologie dans le cursus des études d'anglais, contre la pression constante pour ne faire que de la littérature, de la littérature postmédiévale, la littérature utile, réaliste, le canon, etc. Par conséquent, il peut y avoir une note de corporatisme dans mes propos sur la philologie, mais au moins Tolkien et moi sommes membres du même corps.

Selon moi (et ce n'est pas une opinion partagée, par exemple, par les définitions de l'*Oxford English Dictionary*), l'essence de la philologie est, avant tout, l'étude des formes historiques d'une ou plusieurs langues, y compris les formes dialectales ou non standard, ainsi que les langues associées. Le principal champ d'étude de Tolkien était, naturellement, le vieil et le moyen anglais, donc en gros les formes de l'anglais de 700 à 1100 (vieil anglais) et de 1100 à 1500 (moyen anglais) – le vieil anglais est souvent appelé « anglo-saxon », comme dans le titre de la chaire de Tolkien, mais lui-même évitait d'utiliser ce terme. Néanmoins, le vieux norrois est très proche de ces langues : il y a plus de vieux norrois même en anglais moderne que la plupart des gens ne le savent, et encore plus dans les dialectes du Nord, pour lesquels Tolkien se piqua d'un vif intérêt. Moins proches linguistiquement mais connectés par l'histoire, on trouve les autres langues anciennes de l'île de Bretagne, en particulier le gallois, que Tolkien admirait et a également étudié.

Cependant, la philologie n'est et ne doit pas être confinée à l'étude des langues. Les textes dans lesquels ces anciennes formes survivent sont souvent des œuvres littéraires d'une grande puissance et d'une grande individualité, et (du point de vue philologique) toute étude littéraire qui les ignore, qui refuse de payer le nécessaire tribut linguistique pour pouvoir les lire, s'en trouve par là même incomplète et appauvrie. À l'inverse, bien sûr, toute étude qui se limite à la seule linguistique, comme ce fut souvent le cas pour la philologie au ^{xx}^e siècle, passe à côté de sa plus belle expression et du meilleur argument en faveur de son existence. En philologie, *l'étude linguistique et l'étude littéraire sont indissociables*. Elles devraient être la même chose. C'est exactement ce que dit Tolkien dans sa lettre de candidature à la chaire d'Oxford en 1925 (voir *Lettres*, p. 27), et il indique le cursus qu'il a mis en place à Leeds pour preuve de sa motivation. Son but, déclare-t-il, serait :

De favoriser et développer encore de mon mieux la cohabitation des études de linguistique et de littérature, qui ne sauraient être ennemies à moins d'un malentendu ou sans causer une perte de

part et d'autre ; enfin de continuer dans un domaine plus large et plus fertile à encourager l'enthousiasme philologique parmi la jeunesse.

Tolkien se trompait à propos de la « cohabitation » et du « domaine plus fertile », mais ce n'était pas sa faute. S'il avait eu raison, il n'aurait peut-être pas eu besoin d'écrire *Le Seigneur des Anneaux*.

La fiction de Tolkien est sans aucun doute enracinée dans la philologie telle que définie ci-dessus. Il l'a dit lui-même aussi clairement et aussi souvent que possible, comme dans une lettre de 1955 à ses éditeurs américains (*Lettres*, p. 311), alors qu'il essayait de corriger une fausse impression issue d'une précédente lettre dont un extrait avait été publié dans le *New York Times* :

La remarque sur la « philologie » [dans l'extrait cité, Tolkien déclare « Je suis un philologue et toute mon œuvre est philologique »] était censée faire allusion à ce qui est, je pense, un « fait » premier au sujet de mon œuvre, à savoir qu'elle est faite d'un seul bloc, et est d'inspiration *fondamentalement linguistique* [...] L'invention des langues est la fondation. Les « histoires » ont été conçues pour procurer un monde aux langues, plutôt que l'inverse. Chez moi, le nom vient en premier, et l'histoire suit.

L'emphase dans cette citation est de Tolkien lui-même, et il pouvait difficilement le dire de façon plus claire et forte, mais sa déclaration a surtout rencontré la perplexité ou le déni.

Il y a une raison tout à fait respectable à cela (ainsi que de nombreuses autres beaucoup moins respectables), car Tolkien défendait plusieurs idées très personnelles, sinon hérétiques, sur les langues. Il pensait que les gens, et, peut-être du fait de leur histoire linguistique confuse, les Anglais en particulier, peuvent détecter les strates historiques des langues tout en ignorant comment ils font. Ils ont conscience que des noms comme Uthorpe ou Stainby viennent du Nord, sans savoir qu'ils sont nordiques ; ou encore que Winchcombe et Cumrew doivent bien venir de l'Ouest, sans reconnaître que le mot *cwm* est gallois. Ils peuvent percevoir le style linguistique des mots.

En outre, Tolkien pensait que les langues peuvent posséder une attraction intrinsèque, ou une répulsion tout aussi intrinsèque. Le noir parler de Sauron et des orques est repoussant. Quand Gandalf l'utilise dans « Le Conseil d'Elrond », « Tous tremblèrent, et les Elfes se bouchèrent les oreilles » (II/2) ; Elrond réprimande Gandalf d'avoir utilisé cette langue, pas pour ce qu'il a dit. À l'inverse, Tolkien trouvait que le gallois et le finnois étaient intrinsèquement beaux ; il a façonné ses propres langues elfiques sur leurs modèles phonétiques et grammaticaux – respectivement le sindarin et le quenya. On voit une preuve de cette théorie dans *Le Seigneur des Anneaux*, où il fait à

plusieurs reprises parler ses personnages dans des langues inventées, *sans se donner la peine de traduire*. L'idée, ou l'une des idées, est que l'attrait repose sur les sons seuls – de la même façon que la simple allusion aux anciennes légendes du temps jadis est parlante sans qu'il soit forcément besoin de raconter les légendes en question.

Mais Tolkien pensait également – et cela nous renvoie aux racines de son invention – que la philologie peut emmener au-delà des textes anciens qu'elle étudie. Selon lui, il serait parfois possible de trouver son chemin depuis des mots ayant survécu jusqu'à des périodes postérieures pour déterrer des concepts depuis longtemps disparus, mais ayant sans aucun doute existé, puisque l'existence du mot en est la preuve. Cette idée devint plausible quand la philologie passa de la simple étude d'une langue à la comparaison entre les langues, quand elle devint comparative et ainsi se transforma en science. Le mot *dwarf* (nain) existe en anglais moderne, par exemple, mais c'était à l'origine le même mot que l'allemand *Zwerg*, et la philologie peut expliquer exactement comment ils se sont différenciés, et comment ils sont liés au vieux norrois *dvergr*. Mais si ces trois langues différentes possèdent le même mot, et si dans toutes on trouve encore des fragments de croyances dans un peuple de créatures similaires, n'est-il pas légitime de d'abord « reconstruire » le mot d'où tous les précédents sont issus – quelque chose comme **dvaïrgs* – puis le concept qu'il désignait ? (L'astérisque devant **dvaïrgs* est la façon conventionnelle de désigner un mot qui n'a jamais été enregistré mais a (sans doute) existé, et il y a bien sûr un énorme risque d'erreur lorsqu'on crée des mots* - et des choses*-.)

Néanmoins, c'est ainsi que fonctionnait l'esprit de Tolkien, et de nombreux autres exemples seront donnés au fil de ce livre. Mais voici l'argument principal. Quel que soit le degré de fantaisie dans la création de la Terre du Milieu par Tolkien, il ne croyait pas qu'elle était *entièrement* fabriquée. Il faisait œuvre de « reconstruction », d'harmonisation des contradictions de ses textes sources, inventant parfois des concepts entièrement nouveaux (comme les hobbits), mais en allant également chercher un monde imaginaire qu'il croyait avoir existé à une époque, tout du moins dans l'imaginaire collectif : et pour cela, il possédait une grande quantité de preuves, même si elles étaient très éparpillées.

En outre, Tolkien avait eu de distingués prédécesseurs au siècle antérieur. Dans les années 1830, le Finlandais Elias Lönnrot a rassemblé ce qui est maintenant l'épopée nationale finlandaise, le *Kalevala*, à partir de chansons et de poèmes qu'il avait entendus de la bouche de nombreux conteurs traditionnels ; il a en fait « reconstruit » le poème cohérent qui selon lui (sans doute à tort) avait existé à un moment passé.

À peu près au même moment, Jacob et Wilhelm Grimm, en Allemagne, commençaient leur projet titanesque de compilation conjointe d'une grammaire allemande, d'un dictionnaire allemand, d'une mythologie allemande, d'un cycle de légendes héroïques allemand et bien sûr d'un ensemble de contes de fées allemands – tentant ainsi de mener de concert l'étude linguistique et l'étude littéraire, exactement comme cela devrait se faire. Au Danemark, Nikolai Grundtvig entreprit de recréer l'identité nationale, avec une attention passionnée pour la littérature ancienne épique et les sagas, ainsi que pour la littérature des ballades postérieures, qui seraient finalement rassemblées par son fils Sven. Mais en Angleterre, il n'y avait eu au XIX^e siècle aucun projet similaire. Quand Tolkien déclarait (voir *Lettres*, p. 209), qu'il avait à une époque espéré « créer un ensemble de légendes plus ou moins reliées » qu'il pourrait tout simplement dédier à « l'Angleterre, mon pays », il n'évoquait pas une idée qui lui était nouvelle, bien qu'il dût admettre à contrecœur en 1951, que ses espoirs s'étaient évanouis. Dix ans plus tard, il se serait senti beaucoup plus proche de la réussite.

Tolkien était donc philologue avant d'être mythologue, et mythologue, tout du moins dans l'intention, avant de devenir écrivain de Fantasy. Ses idées sur les langues et la mythologie étaient parfois originales et parfois extrêmes, mais jamais irrationnelles, et il était capable de les exposer avec une parfaite clarté. Il décida finalement de ne pas les exprimer par des arguments abstraits, mais par la démonstration, et le succès de la démonstration a grandement prouvé qu'il avait souvent raison : en particulier dans sa conviction, que je partage, que le goût pour la philologie, pour l'histoire de la langue sous toutes ses formes, y compris les noms et les noms de lieux, est bien plus répandu dans l'ensemble de la population que ce que les éducateurs et dépositaires du bon goût veulent bien l'admettre.

Dans son discours de 1959 « Discours d'adieu à l'Université d'Oxford » (publié dans *Les Monstres et les Critiques*, pp. 224-240), Tolkien conclut que le problème ne vient pas des philologues ni de ceux à qui ils enseignent, mais de ceux qu'il appelle les « misologues » – ceux qui haïssent les mots. Ils seraient inoffensifs si leur conclusion était simplement que la linguistique n'est pas pour eux, par bêtise ou ignorance. Mais Tolkien ressentait, selon ses mots :

Comme une affliction le fait que certains parmi nous prennent leur médiocrité et leur ignorance pour la norme humaine, la mesure de ce qui est bon ; par ailleurs, j'ai aussi éprouvé de la colère lorsqu'ils cherchaient à imposer les limitations de leur esprit à des esprits plus jeunes, en détournant de leur penchant ceux qui ressentaient de la curiosité pour la philologie et en

encourageant ceux qui ne s'y intéressaient pas, à croire que cette lacune les distinguait comme esprits d'un ordre supérieur.

Derrière ce grief et cette colère, on trouve, bien sûr, l'échec et la défaite. Il est à présent très difficile de suivre un cours de philologie que Tolkien aurait approuvé dans une université britannique ou américaine. Les misologues ont gagné, dans le monde académique ; comme l'ont fait les réalistes, les modernistes, les postmodernistes et contempteurs de l'imaginaire.

Mais hors du monde universitaire, ils ont perdu. Il n'y a pas si longtemps que j'entendais le directeur éditorial d'une grande maison d'édition déclarer : « Seule la Fantasy est un marché de masse. Tout le reste, c'est de la fiction pour des publics ciblés » (et d'ajouter après une pause) « Cela inclut la littérature générale ». Il défendait sa propre stratégie d'achat, avec exagération sans aucun doute, mais il y a de nombreuses preuves en faveur de son discours. Tolkien hurlait pour être entendu, et nous devons encore découvrir ce qu'il disait. Il ne peut y avoir le moindre doute, néanmoins, quant au fait qu'il a trouvé des gens pour l'écouter, et qu'eux ont trouvé que ce qu'il avait à dire valait la peine qu'on s'y intéresse.

L'AUTEUR DU SIÈCLE

Après ce préambule, il est à présent temps d'étudier l'affirmation, ou les affirmations, du titre de ce livre. Peut-on dire que Tolkien est « l'auteur du siècle » ? Une telle affirmation, si ambitieuse soit-elle, peut reposer sur trois critères. Le premier est simplement démocratique. C'est ce que révèlent les sondages d'opinion et les chiffres de vente. Les détails sont énumérés juste ci-dessous, accompagnés de commentaires sur la façon dont il convient de les interpréter et celle dont ils ont effectivement été interprétés ; mais il n'est pas besoin d'être un expert pour constater qu'un grand nombre de lecteurs, en Grande-Bretagne et dans le monde entier, ont appuyé cette affirmation, et ce, sans aucune injonction ou encouragement.

Le deuxième argument est générique. Comme l'a déclaré le directeur éditorial, la Fantasy, en particulier l'Heroic Fantasy, est devenue un genre commercial. Elle existait avant Tolkien, comme nous allons le voir à nouveau plus bas, et il est possible de soutenir qu'elle aurait existé et se serait développée de la même façon sans le rôle conducteur du *Seigneur des Anneaux*. Cela semble cependant assez peu probable. Lorsqu'il fut publié en 1954-1955, *Le Seigneur des Anneaux* était clairement une aberration, une mutation, une œuvre inclassable, seule dans sa catégorie. On ne peut qu'admirer, rétrospectivement, le courage et la détermination de sir Stanley Unwin

à l'éditer – bien qu'il soit intéressant de remarquer qu'il s'était protégé en faisant signer un accord à Tolkien par lequel l'auteur ne toucherait rien avant qu'il y ait des bénéfices, ce dont on pouvait vraiment douter à l'époque. Unwin avait en outre soutenu et encouragé son auteur pendant dix-sept ans d'une gestation qui déboucha sur un résultat assez différent de l'intention de départ. Il est vrai qu'il n'a jamais eu à payer les énormes sommes que les mécènes de James Joyce ont dû investir par exemple, alors que Joyce travaillait sur *Ulysse* ; mais d'un autre côté, ni l'éditeur ni Tolkien n'ont bénéficié du soutien de l'élite professionnelle littéraire que connaissaient Joyce et ses commanditaires.

Cependant, alors que *Ulysse* a été quelques fois imité, et compte beaucoup d'admirateurs, après *Le Seigneur des Anneaux*, la trilogie d'Heroic Fantasy est presque devenue une forme littéraire standard. N'importe quelle librairie du monde anglophone possède aujourd'hui une section dédiée à la Fantasy, et très peu d'œuvres dans cette section seront entièrement dénuées de l'influence de Tolkien – une influence qui peut se retrouver dans le style et la présentation, ou parfois dans les modèles, inconscients, quant à la nature ou aux personnages des mondes fantastiques. Les imitations, ou inspirations, varient naturellement énormément en qualité, mais elles procurent toutes du plaisir à quelqu'un.

Ce qu'on peut assurément mettre au crédit de Tolkien, c'est d'avoir ouvert un nouveau continent d'espace imaginaire pour des millions de lecteurs, et des centaines d'auteurs – même si, comme on l'a vu précédemment, il aurait plutôt dit que c'était un vieux continent qu'il se contentait de redécouvrir. Pour exprimer les choses de façon philologiquement acceptable, on pourrait dire que Tolkien était le Chrétien de Troyes du xx^e siècle. Au xii^e siècle, Chrétien n'a pas *inventé* la romance arthurienne, qui devait exister sous une forme ou une autre bien avant son époque, mais il a montré ce qu'on pouvait faire avec ce genre, et son potentiel n'a pas encore été épuisé depuis huit siècles. De la même façon, Tolkien n'a pas *inventé* l'Heroic Fantasy, mais il a montré ce qu'on pouvait faire avec l'Heroic Fantasy ; il a établi un genre dont on ne peut estimer la durabilité.

Le troisième argument est qualitatif. La popularité ne garantit pas la qualité littéraire, comme chacun sait, mais elle n'arrive jamais sans raison. Et les raisons ne sont pas non plus toujours et forcément faibles ou factices, bien qu'il y ait depuis longtemps une tendance des élites littéraires et pédagogiques à les étiqueter ainsi. Pour ne donner qu'un exemple, dans ma jeunesse, Charles Dickens n'était pas considéré comme un auteur convenable pour les étudiants en anglais à l'Université, car malgré son immense popularité commerciale (ou peut-être à cause de son immense popularité commerciale), il avait été

déchu du statut de « romancier » pour devenir « amuseur ». L'opinion s'inversa à mesure que les critiques développèrent des intérêts plus larges et des méthodes plus efficaces ; mais bien que l'intérêt critique se soit étendu jusqu'à Dickens, il n'a pas, dans la plupart des cas, atteint Tolkien, et se trouve toujours gêné par la Fantasy et le fantastique – bien que ce dernier inclue, comme on l'a dit, nombre des œuvres les plus sérieuses et influentes de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle, ainsi que ses genres les plus caractéristiques, distinctifs et innovants (comme la science-fiction).

Il est nécessaire de faire le plaidoyer qualitatif pour ces genres, y compris la Fantasy, et le plaidoyer qualitatif pour Tolkien se doit d'en occuper une grande part. Ce n'est pas un argument particulièrement difficile à plaider, mais il requiert une certaine ouverture d'esprit quant à ce que les lecteurs ont le droit de tirer de leur lecture. Trop de critiques ont défini la « qualité » de telle façon à exclure tout ce qui ne rentre pas dans ce qu'on leur a appris à aimer. Pour utiliser le jargon moderne, je dirais qu'ils privilégient leurs propres idées et préjugés, qui sont souvent des préjugés de classe, à l'encontre des choix de lectures de leurs contemporains, souvent sans y penser à deux fois. Mais de nombreuses personnes ont été profondément touchées, et de façon durable, par les œuvres de Tolkien, et même si l'on ne partage pas ce sentiment, on doit pouvoir comprendre pourquoi.

Dans les paragraphes suivants, j'explore plus avant les deux premiers arguments évoqués à l'instant, et je présente le plan et la portée des chapitres à venir, qui constituent dans leur ensemble mon développement du troisième argument, sur la qualité littéraire ; je propose également ma réponse sur ce que Tolkien ressentait devoir exprimer.

TOLKIEN ET LES CHIFFRES

Les chiffres de vente de Tolkien ont toujours été un problème pour ses détracteurs, et dès les années 1960, des critiques ont prédit que les ventes allaient baisser rapidement, ou déclaré qu'elles avaient commencé à baisser, de sorte que le « culte » ou la « folie » allait passer ou était déjà en train de tomber dans « un charitable oubli » (ainsi que l'a écrit Philip Toynbee dans *l'Observer* le 6 août 1961), comme les pantalons pattes d'éléphant ou les hula-hoops. Les critiques se sont trompés sur ce point – une surprise en soi, car Tolkien n'a jamais écrit ni de suite au *Hobbit* destinée au marché jeunesse, ni de suite au *Seigneur des Anneaux* pour le marché adulte. Mais la question de sa popularité continue a été mise sur le devant de la scène de façon spectaculaire en 1997.

Pour faire bref – pour un exposé plus en détail, je vous renvoie

vers le livre *Tolkien, Man & Myth* publié en 1998 par Joseph Pearce, d'où j'ai tiré mes informations –, vers la fin de l'année 1996, la chaîne de librairies britanniques *Waterstone's* et le programme « Book Choice » de la chaîne de télévision BBC Channel Four décidèrent de commander ensemble un sondage auprès des lecteurs pour déterminer « les cinq plus grands livres du siècle ». Il y eut environ 26 000 réponses, parmi lesquelles environ 5 000 élurent *Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R. Tolkien en première position. Gordon Kerr, directeur commercial de *Waterstone's*, déclara que *Le Seigneur des Anneaux* était arrivé systématiquement en tête dans presque toutes les librairies de Grande-Bretagne (il y en a 105), et dans toutes les régions sauf le Pays de Galles, où *Ulysse* de James Joyce a pris la première place.

Le résultat fut accueilli avec horreur par les critiques professionnels et les journalistes, et le *Daily Telegraph* décida en conséquence de répéter l'exercice parmi ses lecteurs, un groupe test assez différent du précédent. Leur sondage donna le même résultat. La Folio Society confirma ensuite que pendant l'année 1996, elle avait prospecté parmi tous ses membres pour déterminer les dix livres qu'ils souhaitaient voir édités en Folio, et avait reçu 10 000 votes pour *Le Seigneur des Anneaux*, qui est une fois de plus arrivé en tête. On estime à 50 000 le nombre de participants à un sondage pour le programme télévisuel *Bookworm* en juillet 1997, et le résultat fut le même, une fois de plus. En 1999, le *Daily Telegraph* rapporta qu'un sondage de l'institut Mori commandé par Nestlé avait réussi à obtenir un résultat différent, où *Le Seigneur des Anneaux* arrivait (enfin) en deuxième position ! Mais la première place revenait à la Bible, un cas à part, qui de surcroît ne répond pas au critère initial du xx^e siècle qui avait motivé le premier sondage.

Ces résultats ont été systématiquement et de façon répétée moqués par les critiques professionnels et les journalistes (ces derniers, bien sûr, étant souvent issus des facultés littéraires à l'université). Joseph Pearce ouvre son livre en citant Susan Jeffreys, du *Sunday Times*, racontant la réaction le 26 janvier 1997 d'un de ses collègues à la nouvelle de la victoire du *Seigneur des Anneaux* au sondage BBC/*Waterstone's* : « Oh merde ! C'est vrai ? Bon sang. Oh flûte. Oh, flûte, flûte, flûte. » Cela semble au moins sincère, sinon réfléchi ; mais Jeffreys rapporte aussi que la réaction « fut répétée dans tous les coins du pays dès qu'un ou deux littéraires parlaient ensemble ». Je pense qu'elle voulait dire deux ou trois lettrés, à moins que les intellectuels ne parlent qu'entre eux (une idée qui vient effectivement à l'esprit) ; et le terme « lettrés » en lui-même est intéressant. Cela ne signifie clairement pas « ceux qui savent lire », car évidemment, ce groupe inclut les fanatiques du *Seigneur des Anneaux*, ceux-là même dont on se

plaint (ils ne pourraient pas être fans s'ils ne savaient pas lire). Dans la bouche de Jeffreys, les lettrés signifient sûrement « ceux qui s'y connaissent en littérature ». Et ceux qui s'y connaissent, bien sûr, savent ce qu'ils sont supposés savoir. L'opinion est complètement fermée sur elle-même.

Pendant ce temps, d'autres commentateurs ont suggéré que le premier sondage par *Waterstone's* avait certainement été influencé par des actions concertées de la Tolkien Society. La Society le dément, et fait remarquer que même si chacun de ses cinq cents membres avait voté, cela aurait toujours représenté moins de votes que la marge (1 200 votes) séparant *Le Seigneur des Anneaux* du dauphin, *1984* de George Orwell. Germaine Greer a également lancé une offensive en déclarant avec colère dans le numéro Hiver/Printemps de *W: the Waterstone's Magazine* que depuis son arrivée à Cambridge en 1964 « j'ai toujours craint de voir un jour Tolkien devenir l'auteur le plus influent du xx^e siècle. Le cauchemar est devenu réalité ». Elle ajoute : « Les livres qui font suite à ceux de Tolkien sont plus ou moins ce à quoi on peut s'attendre, principalement caractérisés par une volonté de fuir la réalité. »

Il semble étrange de voir des romans tels que *1984* ou une fable comme *La Ferme des animaux* fustigés car représentant une « volonté de fuir la réalité », bien qu'évidemment, ils ne soient pas des romans réalistes courants : comme je l'ai remarqué plus tôt, il semble que certains thèmes, y compris les thèmes publics et politiques, sont mieux gérés par le biais de la fable ou du fantastique. Et qualifier une chose qui s'est effectivement produite de « cauchemar » ne suggère pas forcément la meilleure appréhension possible de la réalité de la part de cette critique. Dans tous les cas, Tolkien avait sa propre opinion sur les développements modernes de mots tels que « réalité, réel, réaliste, etc. », comme on le verra page 131 ci-après : Saruman, le collaborateur, le magicien qui s'est vendu au camp adverse, car il semblait être le plus fort, se serait sans aucun doute qualifié de « réaliste », même si le fait de le dire ne rend pas forcément la chose vraie.

Il est tout à fait raisonnable, bien sûr, de dire que les sondages populaires ne sont pas garants de la valeur littéraire, pas plus que les chiffres de vente, et les deux affirmations sont sans doute vraies. Les chiffres auraient, cependant, probablement dû générer une réponse réfléchie, voire une explication, de la part de critiques professionnels de la littérature, plutôt que la réaction outrée qu'ils ont provoquée. Pour citer le critique Darko Suvin, qui écrivait principalement sur la science-fiction, mais on peut étendre son point de vue à toutes les formes de « paralittérature » ou productions littéraires commerciales :

Une discipline qui refuse de prendre en compte 90 % (ou plus) de ce qui constitue son domaine me semble non seulement avoir de larges zones aveugles mais courir également de graves risques d'avoir une vision très faussée de la petite zone sur laquelle elle se concentre (la prétendue grande littérature). (Suvín, 1979, p. viii)

Il ajoute que ce « jumeau réprimé, non canonique, de la Littérature » est « la littérature qu'on lit vraiment – à l'inverse de la majeure partie de la littérature qu'on enseigne ». Et cela indique une autre bizarrerie des résultats du sondage mentionnés auparavant. Si l'on regarde l'ensemble de la liste Waterstone's, il est facile de déceler ce qu'un correspondant du *Times Educational Supplement* appelle « l'influence formatrice des textes étudiés à l'école sur les habitudes de lecture d'une nation ». Même si on laisse de côté la préférence galloise pour *Ulysse* de Joyce – l'œuvre la plus plébiscitée par les universitaires et les éducateurs –, les livres en tête après *Le Seigneur des Anneaux* sont *1984* et *La Ferme des animaux* de George Orwell, et *L'Attrape-Cœurs* de Salinger, avec *Sa Majesté des Mouches* de Golding proche du peloton : tous des textes familiers des bancs d'école, des programmes d'enseignement et d'examen, et pour la plupart relativement courts. *Le Seigneur des Anneaux* est rarement, voire jamais, proposé comme texte d'étude dans les écoles et universités. Outre l'aversion de l'institution pédagogique, il est trop long, plus d'un demi-million de mots. Les lecteurs qu'il a gagnés le sont devenus par choix personnel, et non pour répondre aux recommandations éducatives.

Une autre idée aurait dû venir à l'esprit des commentateurs. Il est tout à fait possible, comme on l'a dit auparavant, de séparer la preuve des énormes volumes de vente de l'affirmation de longévité ou de la valeur littéraire. Il y a plusieurs auteurs qui dépassent à présent les ventes annuelles de Tolkien, ou qui l'ont fait il y a quelques années – Barbara Taylor Bradford, Tom Clancy, Catherine Cookson, Michael Crichton, John Grisham, Stephen King, pour ne citer que quelques noms connus du début de l'alphabet. Aucun d'entre eux n'aurait pu devenir populaire s'il n'avait eu quelque vertu, et, comme Suvín le sous-entend dans la citation ci-dessus, la réticence des critiques à ne serait-ce que chercher ces vertus en dit plus sur les critiques en question que sur les auteurs eux-mêmes. Il n'en reste pas moins que les œuvres des auteurs cités ci-dessus ne ressemblent pas à celles de Tolkien.

Il est en fait difficile de trouver une œuvre (sauf peut-être à leur façon *Le Silmarillion* et *Finnegans Wake*) qui ait été écrite avec aussi peu de considération commerciale que *Le Seigneur des Anneaux*. Aucune étude de marché dans les années 1950 n'aurait pu prévoir son succès. C'était un livre long, difficile, encombré d'appendices, parsemé

de citations dans des langues inconnues que l'auteur n'a pas toujours traduites, et dans l'ensemble vraiment étrange. Il devait, en fait, créer son propre marché. Et deux autres éléments frappants le concernant sont : d'une, il l'a fait, et de deux, à la différence de la plupart des auteurs mentionnés ci-dessus (auxquels je ne veux en aucun cas manquer de respect), il a gardé une place constante sur les étagères des librairies depuis sa sortie. *Le Hobbit* est réimprimé depuis plus de soixante ans, vendant plus de quarante millions d'exemplaires, et *Le Seigneur des Anneaux* depuis plus de cinquante ans, vendant plus de cinquante millions (ce qui, vu qu'il est habituellement publié en trois volumes, s'approche plutôt des cent cinquante millions de ventes en tout).

TOLKIEN ET LA FANTASY

Pour reprendre mon deuxième argument sur la nécessité de créer son propre marché, il serait inexact de dire que la Fantasy épique n'existait pas avant Tolkien : on trouve une tradition d'auteurs anglais et irlandais avant lui, comme E.R. Eddison et Lord Dunsany, et une tradition parallèle chez les auteurs américains publiés dans des magazines dits « pulps » comme *Weird Tales* et *Unknown*. (J'étudie ces publications avec de nombreux exemples dans mon anthologie *The Oxford Book of Fantasy Stories*, 1994.) *Le Seigneur des Anneaux*, cependant, a modifié les goûts de lecture rapidement et de façon durable.

À l'heure actuelle, plusieurs centaines de romans de Fantasy en langue anglaise sont publiés chaque année. L'influence de Tolkien est souvent apparente dans le titre – j'ai en tête par exemple la série « La Mallorée » par David Eddings, dont le premier titre est *Les Gardiens du Ponant*, ainsi que *La Confrérie du Talisman*, *Le Joyau du Halfelin* (Halfelin vient d'*Halfing*, « Demi-Homme », une des appellations des hobbits) et *La Quête de Lúthien* par d'autres auteurs. La plupart d'entre eux sont plus aptes à dissimuler leur lignage littéraire, mais même chez des écrivains qui ont à présent trouvé une identité très reconnaissable, comme Stephen Donaldson ou Alan Garner, les premières œuvres montrent habituellement une forte influence tolkienienne, comme on le verra en détail dans ce livre (pp. 449-460).

Terry Pratchett, dont les œuvres sont des best-sellers depuis vingt ans, a commencé par ce qui est manifestement en partie une parodie affectueuse de Tolkien (et d'autres écrivains de Fantasy) dans *La Huitième Couleur*. Tolkien a en outre fourni une grande part de l'inspiration, des personnages et du matériel pour les premiers jeux et jeux de rôle de Fantasy comme « Donjons et Dragons » : l'article sur

les « Jeux de Fantasy » dans l'*Encyclopedia of Fantasy* de John Clute et John Grant recense, entre autres, *La Bataille du Gouffre de Helm*, *Le Siège de Minas Tirith* et *Le Jeu de Rôle de la Terre du Milieu*. Des adaptations de ces jeux en jeux vidéo sont en cours de développement et de multiplication. La Terre du Milieu est devenue un phénomène culturel, elle est partie intégrante du bagage mental de beaucoup de gens.

Et ces admirateurs ne sont pas non plus, malgré ce qu'en disent les critiques de Tolkien, simplement non éduqués ou attardés. La division des goûts ne s'est jamais faite selon une dichotomie mauvais/populaire et bon/éduqué, c'est plutôt une séparation entre éducation grand public et éducation professionnelle. Il semble que certains aient été éduqués pour *rejeter* Tolkien plutôt que pour l'apprécier. On peut bien sûr dire que c'est le but de l'éducation, « de faire sortir plutôt que d'intégrer », pour reprendre la devise bien connue des éducateurs. Tolkien aurait rétorqué qu'il répondait à une appétence – l'appétence pour les contes de fées – qui nous est naturelle, qui remonte aussi loin que les premiers textes, de l'Ancien Testament à l'*Odyssée* d'Homère, et qu'on retrouve dans toutes les sociétés humaines. Si nos arbitres du bon goût décident que cette appétence doit être éradiquée, alors ce sont eux qui fuient la réalité. Comme un véritable littéraire pourrait le dire, *Naturam expelles furca, tamen usque recurret*, « chassez le naturel, il revient au galop ».

UN AUTEUR DU XX^E SIÈCLE

La création, ou recreation, d'un nouveau genre de publication n'est pas le résultat qu'on peut attendre d'un livre écrit sans aucune considération commerciale, dans un style souvent professoral, et qui fut le premier roman pour adultes publié par un auteur déjà âgé de soixante-deux ans, ce qui n'est pas sans rappeler la publication d'*Ulysse* par Joyce, la première et dernière œuvre majeure d'un homme de déjà quarante ans.

Quoi qu'on pense de ce dernier parallèle (et il y a d'autres points communs entre Tolkien et Joyce, que nous aborderons dans les pages 375-379), il ne fait néanmoins aucun doute que – pour résumer ce que l'on vient de dire – *Le Seigneur des Anneaux* a atteint le statut de classique durable, sans l'aide et même en dépit de l'hostilité active des professionnels du bon goût ; en outre, il a créé les exigences et façonné les règles d'un genre nouveau et florissant. Ce livre et son auteur méritent mieux que le rejet (ou le déni) routinier et réflexe qu'ils ont reçu. *Le Seigneur des Anneaux* et *Le Hobbit* ont exprimé quelque chose d'important, et signifié quelque chose d'important, à une grande part de leurs plusieurs millions de lecteurs. Tout le monde,

à part les non-curieux professionnels, peut se demander « quoi » ? Est-ce quelque chose d'intemporel ? De contemporain ? Est-ce (et ça l'est) les deux à la fois ?

Ce livre tente ainsi d'expliquer le succès de Tolkien et de justifier son importance. Il suit mon ouvrage précédent sur Tolkien, *The Road to Middle-earth* (1982, révisé en 1992), mais avec plusieurs différences en termes d'arguments et d'intelligibilité. La principale différence est que *The Road to Middle-earth* était dans une grande mesure une œuvre de piété professionnelle – en prenant le mot piété dans son ancien sens de respect pour ses aînés ou prédécesseurs. Dans ce livre, mon souci était avant tout de placer l'œuvre de Tolkien dans un contexte philologique, comme défini ci-dessus, mais beaucoup plus dans le détail. Je suis toujours convaincu que cette piété était justifiée et que cet argument devait être exprimé. Cependant, je me dois d'admettre d'abord, et à contrecœur, que tout le monde n'est pas attiré par le gotique ou même (dans des cas extrêmes) par le vieux norrois.

De plus, même les linguistes professionnels n'acceptent pas tous l'idée que, bien qu'on puisse étudier un langage de façon diachronique, c'est-à-dire historiquement, à travers le temps, il y a aussi beaucoup à gagner à l'étudier de façon synchronique, c'est-à-dire tel qu'il existe à un moment donné. De la même façon, alors que je reste persuadé que Tolkien ne peut être étudié correctement sans une bonne connaissance des œuvres anciennes et du monde ancien qu'il a essayé de ramener à la vie (connaissance que je tente de promouvoir dans les chapitres suivants), j'accepte à présent le fait qu'il doit également être envisagé et interprété dans son époque, comme un « auteur du siècle », du ^{xx}e siècle, répondant aux questions et inquiétudes de ce siècle. C'est de cette façon que la plupart des gens le lisent, et il semble raisonnable de suivre leur exemple.

PLAN ET PORTÉE DE CE LIVRE

Les six principaux chapitres qui suivent essaient en conséquence non seulement de discuter les nombreuses sources d'inspiration de Tolkien pour la « Terre du Milieu », mais également de montrer pourquoi la Terre du Milieu a été une inspiration vitale pour de nombreux lecteurs contemporains. Ils se présentent dans un ordre non chronologique. Nous savons à présent – à l'inverse de nos connaissances à l'époque où j'ai écrit *The Road to Middle-earth* – que Tolkien a passé la plus grande partie de sa vie à travailler aux légendes qui devaient paraître, de façon posthume, sous les titres : *Le Silmarillion*, *Contes et légendes inachevés* et les douze volumes de *l'Histoire de la Terre du Milieu*. Une grande partie de ce matériau existait avant l'écriture du *Hobbit* et du *Seigneur des Anneaux* ; il le

reprit pendant la longue composition des deux œuvres, et également une fois qu'elles furent publiées. Si l'on voulait tracer le développement de Tolkien en tant qu'auteur, il serait logique de prendre les choses au début, et de traiter *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux* comme les échappées qu'ils sont, dans un certain sens. Cependant, si l'on regarde son impact et sa relation avec sa propre époque, les œuvres influentes sont clairement celles formant le cycle hobbit, et c'est pour cela que je commence par elles.

Dans le chapitre I, je m'intéresse en particulier à la fonction littéraire des hobbits, et de Bilbo Bessac, leur représentant. J'avance qu'ils sont avant tout des anachronismes, des créatures du monde moderne datant de la jeunesse de Tolkien, qui se sont trouvées attirées, tout comme Bilbo, dans le monde bien plus archaïque et héroïque des nains, des dragons, des wargs et des ours-garous. Cependant, Tolkien, en tant que philologue, mais également en tant que vétéran de l'infanterie, était profondément conscient de la forte continuité entre ce monde héroïque et le monde moderne. Une grande partie du vieil anglais est encore exactement le même que celui de l'Angleterre moderne ; nombre des situations du passé semblent se répéter dans le présent.

Dans le même temps, Robert Graves, un quasi-contemporain de Tolkien, remarque dans ses mémoires de 1929, *Goodbye to All That*, que lorsqu'il arrive à Oxford en 1919, son professeur d'anglo-saxon (on se demande qui ça pouvait bien être) dénigrerait son propre sujet, disant qu'il n'avait plus ni intérêt ni pertinence. Graves n'était pas d'accord et pensait que :

Beowulf enroulé dans une couverture au milieu de son peloton de thanes complètement saouls dans le cantonnement du Gotland ; Judith partant en promenade dans la tente de commandement d'Holoferne ; et *Brunanburgh* se battant avec sa baïonnette et sa matraque – tout cela nous parlait bien plus que l'atmosphère des salons de dessins et des parcs remplis de cervidés du XVIII^e siècle.

L'écriture de Graves est délibérément anachronique : « peloton », « cantonnement », « tente de commandement », « matraque », ce sont tous des mots modernes rappelant immédiatement la Première Guerre mondiale, alors que la *promenade* est un euphémisme de soldats. « Thanes » est en revanche complètement archaïque. Cependant, ce que veut Graves, c'est précisément nier toute impression d'anachronisme. À sa façon – une façon bien plus complexe et bien plus complète – *Le Hobbit* s'attelle au même exercice. Il emmène ses lecteurs, même les enfants, dans un monde entièrement étranger, mais

leur indique qu'il n'est pas complètement étranger, et qu'ils y ont un droit d'existence par leur naissance même. Le livre fonctionne souvent par un affrontement des styles – linguistiques, moraux, comportementaux –, mais finit par démontrer l'unité et la compréhension mutuelle des valeurs à un niveau plus profond que le style.

Puisque la Terre du Milieu existait déjà dans son imaginaire, on pourrait penser que la suite demandée immédiatement par les éditeurs de Tolkien aurait été facile à fournir. Le chapitre II s'attarde sur les problèmes rencontrés par Tolkien pour créer *Le Seigneur des Anneaux*, que ce soit du point de vue de l'invention ou de l'organisation, des problèmes qui allaient devenir bien plus clairs avec la publication d'une grande partie de ses premiers brouillons. Les brouillons sont presque décevants pour les enthousiastes, car l'une des choses qu'ils révèlent est que les motifs thématiques nets et précis reconnus par tant de critiques (moi y compris) semblent avoir toujours été des idées tardives. Lorsqu'il commence à écrire, Tolkien n'a littéralement aucune idée d'où il va. Et pourtant à la fin, non seulement on trouve des motifs reconnaissables et ajustés avec précision, faits de contrastes et de parallèles culturels, non seulement cette œuvre est marquée par une ironie dramatique délibérée, mais sa structure entière dépend d'une chronologie que Tolkien a développée avec beaucoup de soin, et incluse dans son Appendice B.

Je suis d'avis que c'est l'une des différences majeures entre *Le Seigneur des Anneaux* et (autant que je puisse en juger) tous ses héritiers. Aucun auteur professionnel ou ayant un but commercial n'aurait tenté une chose aussi difficile ou demandant autant d'attention de la part de ses lecteurs. Et pourtant, Tolkien, que ce soit dans l'organisation générale ou celle de parties essentielles comme le chapitre « Le Conseil d'Elrond », a réussi à produire une structure de narration « entrelacée » extrêmement complexe – qui fonctionne, comme toutes les bonnes stratégies narratives, même chez ceux qui n'en ont pas conscience ; elle mérite néanmoins d'être examinée et appréciée à sa juste valeur.

Les chapitres III et IV s'intéressent aux deux thèmes les plus immédiatement contemporains du *Seigneur des Anneaux* – le mal et le mythe. Comme on l'a remarqué encore précédemment, il est possible de voir Tolkien comme faisant partie des « auteurs traumatisés », tous très influents (ils figurent dans les premières places des classements comme celui établi par Waterstone's), tous écrivant de la Fantasy ou des fables. Le groupe comprend, outre les noms mentionnés page 9 (Tolkien, Orwell, Golding, Vonnegut), d'autres noms tels que ceux de C.S. Lewis, ami de Tolkien, T.H. White et Joseph Heller. Leurs expériences personnelles incluent d'avoir été blessé par balle (Orwell

et Lewis ont frôlé la mort sur le champ de bataille) ou survécu à un bombardement (Vonnegut était à Dresde la nuit où la ville fut détruite). Ursula Le Guin, bien qu'elle n'ait pas d'expérience directe de violence similaire, est la fille de Theodora Kroeber, qui a écrit trois récits différents sur « Ishi », le dernier survivant de l'élimination totale des Indiens Yahí de Californie. La plupart de ces auteurs ont donc eu une expérience directe ou proche de certaines des pires horreurs du ^{xx}^e siècle, des horreurs qui n'ont pas existé, ou ne pouvaient pas exister avant ce siècle : la Somme, Guernica, Belsen, Dresde, la guerre industrielle, le génocide.

Ces expériences très différentes mais liées ont laissé chez tous, pourrait-on dire, une sorte de problème sous-jacent. Ils étaient tous convaincus au plus profond d'eux-mêmes d'avoir fait face à une chose intrinsèquement et irrémédiablement mauvaise. Ils pensaient également – tout comme Graves dans la citation ci-dessus, mais beaucoup plus sérieusement – que les explications fournies par les organes culturels officiels étaient désespérément inadéquates, dépassées, au mieux sans pertinence, au pire faisant partie intégrante du mal lui-même. Orwell, à son retour d'Espagne, vit sa propre expérience, dont sa blessure par balle, balayée comme un non-événement, comme une aberration politique. Vonnegut passa vingt ans à se demander comment écrire sur l'événement majeur de sa vie, la destruction de Dresde, d'une façon qui pourrait être appréciée, alors qu'il était face à des gens qui préféraient la nier ou l'ignorer.

À l'inverse, les philosophes moraux majeurs de l'époque et de la culture de ces écrivains comptaient par exemple Bertrand Russell (publié, comme Tolkien, par Stanley Unwin, et qualifié en 1967 de « philosophe du siècle »). Mais que pouvait dire Russell à Lewis par exemple sur son expérience des Flandres ? Pendant la Première Guerre mondiale, Russell était pacifiste : une attitude certes honorable, mais peu utile pour les « auteurs traumatisés », et qui allait se révéler intenable dans certaines circonstances, ainsi que Russell devait le comprendre avec douleur à l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale. Un des aspects du traumatisme pour les auteurs que j'ai mentionnés était que lorsqu'il s'agissait de trouver des explications, ils étaient livrés à eux-mêmes.

Ils ont tous répondu avec des images et théories très personnelles du mal. Je ne mentionne ici que « Ceux qui partent d'Omélas » d'Ursula Le Guin, mettant en scène une civilisation qui repose sur la torture d'un enfant idiot ; l'interrogateur O'Brien d'Orwell, qui voit le futur comme une botte piétinant un visage humain, pour toujours ; *The Book of Merlyn* de White, où l'humanité n'est plus définie comme *Homo sapiens* mais comme *Homo ferox*. La liste pourrait évidemment être allongée. Dans le cas de Tolkien, je vois son image centrale du

mal comme celle du *wraith*, le spectre, un mot ancien mais qui a été réinvesti d'une force terrible. Autour de cette image ambiguë on voit le concept de l'Anneau, qui lui-même incarne deux thèses distinctes et opposées sur la nature du mal, l'une officiellement acceptée (mais difficile à créditer), l'autre frôlant l'hérésie (mais bien trop facile, dans les circonstances modernes, à accepter).

Tolkien ne se contente pas de poser des questions sur le mal, il propose également des réponses et des solutions – l'une des choses qui l'ont rendu impopulaire chez les grincheux professionnels ou les nihilistes à la mode. Néanmoins, bien que lui, et tous les autres auteurs que j'ai mentionnés, ne s'intéresse pas au domaine privé et personnel (les thèmes du roman « moderniste »), mais au public et politique, il doit être évident pour tous sauf les classes privilégiées de ce siècle, que les événements les plus importants des vies privées (et encore plus des morts) ont souvent été, dans les faits, publics et politiques. Ceux qui se détournent de cette idée, qui préfèrent rester dans ce que Graves appelle les « salons de dessin » de la tradition littéraire, ce sont ceux-là qui « fuient la réalité ».

Le chapitre IV développe la discussion sur le mal pour envisager d'abord les connexions évidentes entre *Le Seigneur des Anneaux* et l'histoire moderne (Tolkien refusait « l'allégorie » mais admettait « l'applicabilité ») ; et ensuite, la volonté de dépasser l'applicabilité, la pertinence contemporaine et même l'archaïsme pour aller vers quelque chose qui gouverne le tout – l'intemporalité, « la dimension mythique », et la vision même qu'avait Tolkien de la tradition littéraire, une vision certes idiosyncratique mais bien informée. Ce chapitre traite aussi d'un des paradoxes apparents et majeurs du *Seigneur des Anneaux*. Nul n'ignore que ce livre a été écrit par un chrétien dévot et pratiquant, et a été vu par beaucoup comme une œuvre profondément religieuse. Pourtant, il ne contient presque aucune référence religieuse directe. En revenant au thème du chapitre I, j'avance l'argument que *Le Seigneur des Anneaux* peut être lui-même considéré comme un mythe, dans le sens d'une œuvre de médiation, réconciliant ce qui semble être incompatible : païen et chrétien, évasion et réalité, victoire immédiate et défaite durable, défaite durable et victoire ultime.

Les deux derniers chapitres placent les deux œuvres majeures de Tolkien dans le contexte des autres réalisations littéraires qui l'ont occupé tout au long de sa vie, que ce soit celles publiées de son vivant ou de manière posthume. L'un des buts principaux du chapitre V est de fournir un guide de lecture du *Silmarillion*, œuvre défiant les conventions modernes d'écriture et de lecture, mais qui n'a jamais reçu le crédit habituellement accordé aux œuvres « expérimentales ». Cependant, il s'intéresse à la croissance et au développement du

« Silmarillion » (sans italique), nom par lequel sont désignées les nombreuses parties de l'ensemble du légendaire plus tard publié dans une série de douze volumes, l'*Histoire de la Terre du Milieu*. Les deux idées dominantes de ce chapitre sont, premièrement, la notion complexe de la « profondeur » littéraire chez Tolkien, par laquelle une œuvre – comme les fameux *Lays of Ancient Rome* de Lord Macaulay – gagne en charme grâce à la sensation en arrière-plan d'une histoire plus ancienne, à présent perdue, ainsi que d'une histoire plus récente et moins authentique qui est plus familière ; et deuxièmement, la profonde tristesse qui infuse toutes les versions du « Silmarillion », et qui apparaît *a posteriori* comme sous-jacente même chez les joyeux hobbits et dans leur épopée, *Le Seigneur des Anneaux*.

Le chapitre VI s'intéresse à certaines raisons de cette tristesse, et envisage ce que les œuvres mineures de Tolkien nous disent (et, même s'il rejetait fortement l'approche biographique, ce qu'il avait effectivement l'intention de nous dire par leur biais) sur sa vie intérieure. L'une des caractéristiques de ce chapitre est d'affirmer qu'au moins deux de ses œuvres mineures publiées, « Feuille, de Niggle » et *Smith de Grand Wootton*, sont, chacune à leur façon, « des allégories autobiographiques ». Cet argument semble difficile à défendre, puisque la désapprobation ouverte de Tolkien pour l'allégorie est bien connue. J'espère néanmoins convaincre, même dans les étroites limites de la définition de l'allégorie telle que Tolkien la concevait. Mon opinion est que pour lui, l'allégorie avait sa place, ses règles, et il réservait son mépris à ceux qui insistent pour l'utiliser et la détecter en dehors de ces limites.

Entre mes interprétations de ces deux œuvres, l'une ancienne, l'autre plus récente, je m'intéresse au petit corpus de poèmes que Tolkien a publiés, et pour certains republiés, de son vivant, les reliant parfois à son propre mythe de la « Route Perdue ». On retrouve ce mythe dans deux tentatives distinctes mais toutes deux avortées d'écrire une autre grande œuvre de fiction. Outre *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*, la seule fiction complète que Tolkien a publiée de son vivant est l'histoire incongrue et joyeuse du *Fermier Gilles de Ham*. J'essaie de l'intégrer, ainsi que deux autres poèmes narratifs, dans la vision une fois encore idiosyncratique mais bien informée de l'histoire littéraire qui était celle de Tolkien.

Enfin, dans la postface, je reprends les critiques à l'encontre de Tolkien, les reproches sous-jacents aux réactions outrées que provoque son succès et qu'on a mentionnées au début de cette préface. Dans une grande mesure, c'est un jeu de devinettes. Très peu des critiques de Tolkien (il y a quelques exceptions honorables) étaient capables de formuler leur rejet de cet auteur sous une forme qui permette le débat ; l'un des critiques les plus véhéments m'a même avoué, en

privé, dans l'ascenseur qui nous faisait quitter la BBC House après un débat radio, qu'il n'avait jamais lu *Le Seigneur des Anneaux*, qu'il venait pourtant d'attaquer en direct. Je me retrouve parfois à faire la même chose, attaquer pour pouvoir défendre, et ce n'est pas une démarche idéale. Néanmoins, le rejet maintes fois répété d'une part influente et facilement identifiable du monde littéraire fait partie du phénomène lui-même. Il est très probable que la raison du rejet ait beaucoup à voir avec les raisons du succès. Tolkien a défié l'autorité même des littéraires, et cela n'est jamais pardonné.

Le revers de cet exercice est de regarder un peu plus en détail les héritiers et imitateurs de Tolkien. Nous ne pouvons peut-être pas savoir exactement ce que les gens ont aimé dans l'œuvre de Tolkien, mais nous pouvons voir ce que les écrivains ont tenté d'imiter, et aussi ce qu'ils ont évité. Certains d'entre eux ont, bien sûr, pu le remplacer, utilisant son œuvre uniquement comme point de départ pour aller dans des directions très différentes, et même, sous certains aspects, pour le dépasser. On peut dire que la dernière option est l'une des meilleures choses qui puissent arriver à un auteur innovant : Tolkien a en effet déclaré (voir *Lettres*, p. 209) qu'il avait à une époque espéré que ses cycles d'histoire « laisseraient le champ libre à d'autres esprits et d'autres mains ». Il balaya immédiatement cet espoir avec autodérision comme étant « absurde » (c'était en 1951, *Le Seigneur des Anneaux* n'était pas encore publié).

Cependant, d'autres philologues-créateurs ont obtenu des résultats similaires. Le *Kalevala* de Lönnrot est à présent regardé avec méfiance par les universitaires, car Lönnrot, comme Walter Scott avec les *Ballades de la Frontière*, ne s'est pas contenté de collecter et transcrire, mais a écrit, réécrit et interpolé, de sorte qu'on ne peut dire ce qui vient de lui et ce qui est « authentique ». Il n'en reste pas moins que la date de publication du *Kalevala* est un jour de célébration nationale en Finlande et l'œuvre est devenue un élément essentiel de la culture du pays. Il en va de même pour les Grimm et leurs *Contes de fées* où l'on suspecte l'interférence et l'invention, mais depuis deux siècles, ces contes ont enrichi la culture non seulement nationale mais internationale, et fait le bonheur de centaines de millions d'enfants et d'adultes. Le Danois Nikolai Grundvig a insisté sur le concept de *levende ord*, « le mot vivant ». Il ne suffit pas au philologue, « l'amoureux du mot », d'être érudit. Le chercheur doit également transmettre ses résultats dans la vie, la langue et l'imagination du vaste monde.

Tolkien en 1951, tout comme le roi Théoden lorsque nous le rencontrons, pouvait n'avoir que peu d'espoir d'un tel succès. Mais au jour de sa mort cependant, il aurait pu dire, tout comme Théoden encore, à l'heure de partir rejoindre ses pères (philologues) : « Et

même en leur auguste compagnie, je n'aurai pas honte, à présent. » Tolkien a laissé un héritage aussi riche que celui de n'importe lequel de ses prédécesseurs.

1. Voir les références complètes en fin de volume.

CHAPITRE I

LE HOBBIT : RÉINVENTER LA TERRE DU MILIEU

UN INSTANT D'INSPIRATION ?

L'histoire du début de la carrière de J.R.R. Tolkien en tant qu'auteur non pas de fiction – l'écriture de celle-ci avait commencé de nombreuses années auparavant –, mais en tant qu'auteur de fiction publié, est bien connue. Selon son propre témoignage, il était assis un jour, après avoir obtenu la chaire de Professeur d'anglo-saxon à l'université d'Oxford, chez lui à Northmoor Road, plongé dans l'ingrate tâche de la correction de copies pour le certificat d'études – une tâche qui, il faut le préciser, ne faisait pas partie de ses devoirs académiques, mais pour laquelle de nombreux enseignants se portaient volontaires à l'époque pendant l'été pour compléter leurs revenus. Une tâche ennuyeuse, donc, ne nécessitant qu'une maigre portion de la capacité intellectuelle de Tolkien, mais qui devait en même temps, par respect pour les candidats, être réalisée consciencieusement et avec vigilance : du travail académique à la pièce, mais du travail à la pièce qui, à la différence de la couture ou du travail à la chaîne, ne permettait pas à l'esprit de s'échapper. Dans ces circonstances (un labeur ne peut être vraiment apprécié que par ceux qui ont déjà corrigé cinq cents copies manuscrites sur le même sujet), Tolkien tourna une page pour constater :

Un des candidats avait eu la bonté de laisser une page blanche (la meilleure chose qui puisse arriver à un examinateur) et j'ai écrit dessus : « Dans un trou vivait un hobbit. » Un nom fait toujours naître une histoire dans ma tête. Puis je pensai qu'il vaudrait mieux que je sache comment les hobbits étaient faits. Mais ce n'était que le début. (*Biographie*, p. 172 ; voir aussi *Lettres*, p. 305)

C'était bien un début, mais pour Tolkien c'était également, comme pour Bilbo quand il trouve l'anneau sur le sol d'un tunnel au chapitre V du *Hobbit*, « un tournant dans sa carrière ». Nous savons maintenant que la Terre du Milieu, en un sens, existait déjà dans

l'esprit de Tolkien, car depuis au moins 1914, il avait commencé à écrire les légendes des elfes et des hommes, qui seraient publiées, de nombreuses années plus tard et après sa mort, dans *Le Silmarillion* et *Le Livre des contes perdus*. Mais la Terre du Milieu n'aurait jamais retenu l'attention du public sans les hobbits.

Donc, que *sont* les hobbits ? Et comment Tolkien en est-il venu à écrire la phrase originelle à cet instant d'égarement alors que sa concentration sur un sujet ennuyeux s'est abruptement arrêtée, et a permis, on peut imaginer, à une chose longtemps réprimée ou en incubation de remonter à la surface ? D'où viennent les hobbits, en tant qu'idée ?

Il y a plusieurs réponses à cette dernière question, d'un intérêt et d'une complexité croissants. Peut-être que la plus simple et la moins satisfaisante est trouvée en cherchant le mot « hobbit » dans le dictionnaire : par exemple dans l'*Oxford English Dictionary*, un projet collectif gigantesque de plus d'un siècle auquel Tolkien a lui-même contribué dans sa jeunesse, mais, peut-être par conséquent, avec lequel il était systématiquement en désaccord et qu'il a même fait l'effort délibéré de moquer (dans *Le Fermier Gilles de Ham*). La deuxième édition de l'*OED*, publiée en 1989, se contente de dire « Dans les récits de J.R.R. Tolkien [...] un peuple imaginaire, variété plus petite de l'espèce humaine, qui se donnaient eux-mêmes ce nom » (etc.), ce qui ne nous avance pas. Cependant, Robert Burchfield, ancien directeur de l'*OED*, rapporte avec une certaine fierté dans le *Times* du 31 mai 1979 que les hobbits ont enfin été découverts. Le mot existait en effet avant Tolkien.

On le trouve, une fois, dans une publication intitulée *The Denham Tracts*, une série de notes sur le folklore collectées par Michael Denham, un marchand du Yorkshire, dans les années 1840/1850, et rééditée par James Hardy pour la Folklore Society dans les années 1890. « Hobbits » apparaît dans le volume 2 (1895). Le mot est, selon mon décompte, en 154^e position sur les 197 sortes de créatures surnaturelles qui incluent, avec un certain nombre de répétitions, *barguests*, *breaknecks*, *hobhoullards*, *melch-dicks*, *tutgots*, *swaithes*, *cauld-lads*, *lubberkins*, *mawkins*, *nick-nervins* et beaucoup, beaucoup d'autres, dont les plus courants *boggarts*, *hob-thrusts*, *hobgobelins*, etc. On ne trouve aucune autre mention des hobbits, et l'index de Hardy indique à leur propos, comme pour la plupart des items de la liste, les seuls mots : « une classe d'esprits ». Les hobbits de Tolkien sont, bien sûr, tout sauf des « esprits ». Ils sont, presque obstinément, terriens (selon les propres termes de Tolkien dans son premier texte à leur sujet, page 14 du *Hobbit*) :

Ils n'ont à peu près rien de magique, sauf cette magie de tous les

jours qui leur permet de disparaître rapidement et sans bruit quand de gros balourds comme vous et moi arrivent avec fracas, en faisant un bruit d'éléphant qu'ils peuvent entendre à des centaines de pieds.

Il est *possible* que Tolkien ait lu les *Denham Tracts*, noté le mot « hobbit » et oublié son existence jusqu'à voir la copie blanche ; mais quoi que le *Times* dise, une seule occurrence peut difficilement mériter le titre de source, encore moins d'inspiration. Les philologues aiment les mots, c'est un fait, mais ils savent aussi ce qu'ils sont : le mot n'est pas la chose.

Pas le mot seul en tout cas, car il faut garder à l'esprit que Tolkien était très intéressé par les mots, les noms, et leurs origines, et en savait plus concernant certains types de mots que n'importe qui à son époque (voir pp. 115-119 et 147-152). Cette pensée mène à une théorie à peine plus productive sur les hobbits, qui est que le mot ressemble et donc doit forcément être lié au mot anglais *rabbit*, lapin. Peu de temps après la sortie du *Hobbit*, le 16 janvier 1938, *l'Observer* publia une lettre d'un correspondant inconnu suggérant certaines connexions évidemment convaincantes entre les hobbits et d'autres créatures à fourrure réelles ou imaginaires. Tolkien répondit au correspondant (il ne pensait pas que *l'Observer* publierait sa lettre, mais ce fut le cas), niant avec humour les différentes suggestions, et rejetant à la fois les lapins et la fourrure :

Mon hobbit [...] n'était pas velu, sauf au niveau des pieds. Pas plus qu'il ne ressemblait à un lapin [...] Le traiter de « sale petit lapin » est une vulgarité digne d'un Troll, tout comme « descendants de rats » est une méchanceté digne d'un Nain. (*Lettres*, p. 51)

Il faut cependant noter que les trolls ne sont pas les seuls. L'aigle qui emporte Bilbo dans les airs au chapitre 7 lui dit : « Inutile de vous effrayer comme un lapin, même si je vous trouve une certaine ressemblance. » Dans le chapitre précédent, Bilbo lui-même commence « à s'imaginer en train d'être déchiqueté comme un lapin », et à la fin de son séjour dans la maison de Beorn, celui-ci l'attrape, tire irrespectueusement sur son gilet et remarque : « Notre petit lapin rengraissé, gavé de pain et de miel. » Thorin le secoue « comme un lapin » au chapitre 17. L'opinion que les hobbits s'apparentent aux lapins semble, apparemment, assez répandue chez tous ceux qui les croisent. Il n'en reste pas moins qu'on peut comprendre pourquoi Tolkien rejette si fermement le lien. Il ne voulait pas que les hobbits, et Bilbo en particulier, soient assimilés à des lapins, quelle que soit la

façon dont on les appelle (Bilbo utilise également parfois le terme archaïque *coney*) : petits, tout doux, inoffensifs, forcément enfantins, ne dépassant jamais le statut d'animaux domestiques. Le mot *rabbit* était probablement intéressant d'un point de vue professionnel pour Tolkien, et avait peut-être à voir avec la relation entre les hobbits et les autres peuples de la Terre du Milieu, pour des raisons que nous expliquerons plus tard. Mais quoi qu'on puisse dire d'autre à leur sujet, les hobbits devaient être autorisés à une identité à part entière : pas des esprits ni des animaux, mais un peuple.

Quel genre de peuple ? Ici, on peut apprendre beaucoup, c'est prévisible, de la présentation soigneuse et bien plus suggestive qu'on ne pourrait le croire faite de Bilbo dès les premières lignes du *Hobbit*, voire dès la première phrase qui fut l'inspiration de départ, la phrase issue du subconscient de l'auteur : « Au fond d'un trou vivait un hobbit. » Mais on nous dit immédiatement que cette phrase, seule, pourrait être complètement trompeuse. Les créatures qui vivent dans un terrier sont des animaux – lapins, taupes, serpents, marmottes, blaireaux – et « trou » ne donne pas une très bonne image d'un lieu de vie. « Mon palais n'est pas un sale trou ! » déclare Thorin bien plus tard, au chapitre 13. « Attendez qu'il ait été nettoyé et redécoré ! » Le trou de Bilbo, néanmoins, n'a besoin ni de ménage ni de décoration, car la description continue, réfutant fermement et une après l'autre toutes les suggestions de la phrase précédente :

Non pas un trou immonde, sale et humide, rempli de bouts de vers et de moisissures, ni encore un trou sec, dénudé, sablonneux, sans rien pour s'asseoir ni pour se nourrir : c'était un trou de hobbit, d'où un certain confort.

C'est en fait en tout point, si l'on excepte sa situation souterraine (et l'absence de serviteurs), la demeure d'un membre de la classe moyenne supérieure victorienne, telle que Tolkien a pu connaître dans sa jeunesse à la fin du *xix^e* siècle, faite de bureaux, parloirs, celliers, placards, garde-robes et tout le reste.

Bilbo lui-même est également facile à situer socialement voire chronologiquement. Si l'on n'avait pas le reste du livre pour se faire une idée, on le placerait, sur la base des éléments internes, à une époque postérieure à la découverte de l'Amérique, car il fume la pipe, et les derniers mots du livre sont même « pot à tabac » (le mot *tobacco*, « tabac », n'est pas enregistré en anglais par l'*OED* avant 1588). Mais on pourrait être encore plus précis, car lorsque Bilbo tente de décourager Gandalf, il sort « son courrier du matin », qui est manifestement livré chaque jour, tôt le matin.

Bilbo doit donc vivre après l'introduction du service postal – le

système postal a été mis en place en Angleterre en 1837. De façon plus indirecte, on peut également penser que Bilbo vit à une époque postérieure au chemin de fer, car bien que ce soient les mots de l'auteur et pas directement les siens, quand il finit par craquer nerveusement, son cri est semblable au « sifflet d'une locomotive sortant d'un tunnel » ; or, la première ligne de chemin de fer pour le transport des marchandises et des personnes a ouvert en Angleterre en 1825, et le premier tunnel cinq ans plus tard.

Bien sûr, tout cela se révèle complètement faux, et l'on nous dit tout de go que l'histoire se passe « il y a bien longtemps dans la quiétude du monde, alors qu'il y avait moins de bruit et plus de verdure ». Tolkien, cependant, n'ignore aucun des points mentionnés ci-dessus et y revient plus tard en détail pour les expliquer ou les flouter. Mais c'est un fait que les hobbits sont, et restent toujours, très *anachroniques* dans l'ancien monde de la Terre du Milieu. C'est d'ailleurs leur principale fonction, car grâce à leur anachronisme ils s'attaquent à un problème connu et résolu de façon assez similaire par de nombreux auteurs de romans historiques.

En plaçant une œuvre à une époque distante, un auteur peut avoir l'impression que le fossé entre cette époque et la conscience moderne du lecteur est trop large pour être facilement traversé ; et par conséquent, un personnage essentiellement moderne dans ses attitudes et ressentis est importé dans le monde historique, pour guider les réactions du lecteur, pour aider le lecteur à ressentir « ce que ça ferait » d'y être. L'exemple évident qui vient à l'esprit, ce sont les romans de la série « Horatio Hornblower » de C.S. Forester, qui ont commencé à paraître exactement à la même époque que *Le Hobbit*. Dans ces livres, comme toute personne les ayant lus s'en souvient, Bush, l'homme dur de la tête et du cœur, représente la normalité du siècle de Nelson, et contraste fortement avec le personnage plus intelligent, plus sensible et beaucoup plus contemporain d'Hornblower, avec son horreur de la flagellation, sa manie des douches froides et de la propreté, et ses convictions dangereusement démocratiques. Bilbo, encore plus que ses successeurs hobbits du *Seigneur des Anneaux*, endosse ce rôle de « réflecteur ».

Ses erreurs sont celles qu'un lecteur enfant, ou même adulte, ferait s'il était transporté en Terre du Milieu. Il « recevait [sa viande] toujours du boucher, déjà parée et prête à cuire », n'a aucune idée de comment on ulule « deux fois comme un hibou et une fois comme une chouette », et doit cacher son incapacité à comprendre quoi que ce soit du langage des oiseaux, qu'il soit « rapide et compliqué » ou non. C'est une personne moderne, ou tout du moins une personne du ^{xx}e siècle, qui semble encore et toujours être au mauvais endroit dans le monde archaïque et héroïque où il est attiré, ou projeté, par

Gandalf.

D'un autre côté, Bilbo a une place solide dans la société hobbit, qui ne requiert aucune explication (tout du moins pour le lecteur de 1937). Une fois que son « trou » a été détaillé, et toute connotation négative liée au mot expliquée, la première chose qu'on apprend de Bilbo est son statut social ; et les explications sont d'une précision inhabituelle. Ainsi, Bilbo est « fort bien nanti » mais pas nécessairement « riche » ; la plupart des membres de sa famille paternelle sont riches, mais pas aussi riches que du côté de sa mère. L'*OED*, un excellent guide en l'occurrence pour tous les usages de l'époque victorienne ou édouardienne, définit « nanti » comme « possédant une compétence ; vivant dans des circonstances faciles », ce qui veut dire avant tout : sans besoin de travailler. « Riche », par contraste, a de nombreuses significations, car c'est un mot ancien, mais le sens pertinent ici est « ayant de grandes possessions ou des moyens abondants » – l'abondance s'oppose à la compétence. Bilbo possède donc suffisamment de biens et un peu plus, mais pas plus que ça. Ce que lui et sa famille ont, sans plus de précisions, cependant, c'est la « respectabilité », ce qui dans la société anglaise n'avait, et n'a toujours, rien à voir avec la richesse.

Il est parfaitement possible, et même normal, d'être un membre respectable des classes ouvrières, et tout aussi normal d'appartenir aux classes supérieures et de n'avoir aucune respectabilité d'aucune sorte. L'*OED* définit « respectable » avec prudence : « d'un statut social bon ou convenable, et ayant les qualités morales naturellement appropriées à ce statut » ; il faut noter les mots « ou convenable », avec lesquels Tolkien aurait été parfaitement d'accord (il n'y a aucun doute plus tard que la famille Gamgie est respectable, et capable de gravir l'échelle sociale, mais sans aucune « compétence » au départ) ; et également les termes indéfinis et inconsiderés « naturellement appropriés », que Tolkien aurait sans doute considérés comme un exemple de plus de l'incurable suffisance des éditeurs du dictionnaire. Pour faire court, Bilbo fait partie de la classe moyenne à moyenne-supérieure. Cependant, un élément contredit cette idée, et c'est le fait qu'en anglais, il s'appelle Baggins.

Baggins est un nom intrinsèquement vulgaire. L'un des trolls, créatures extrêmement vulgaires, comme Tolkien l'a dit précédemment, s'appelle en anglais Huggins, Bill Huggins même, ce qui n'est pas très éloigné de Bilbo Baggins. Huggins – et je répète ici que Tolkien en savait beaucoup sur les noms – est la forme diminutive d'un prénom (Hugh, Hugo), tout comme les noms courants Watkins, Jenkins, Dickens, etc. Pour Baggins, cependant, ce n'est pas le cas, bien que ce nom reste vulgaire de deux façons. Il est « commun », car il n'est pas standard, et donc (dans l'Angleterre postmédiévale, mais

pas avant) vulgaire, lié aux classes inférieures, dialectal ; et il était d'usage courant (c'est-à-dire général) dans le nord de l'Angleterre pour désigner la nourriture qu'un travailleur emporte avec lui quand il part au travail, ou tout ce qui est mangé entre deux repas, mais en particulier, selon l'OED, le thé de l'après-midi « plutôt copieux ».

Tolkien savait forcément cela, et savait également que l'OED avait nettoyé le mot pour changer « baggins » (qui est ce que les gens disent vraiment) en « bagging » (qui est la forme grammaticale hypercorrecte) : le mot est cité et défini dans le *New Glossary of the Dialect of the Huddersfield District* pour lequel il a écrit un prologue laudatif en 1928 – Tolkien n'était pas originaire du Nord, mais il resta toute sa vie reconnaissant et même « dévoué » envers l'université de Leeds (voir *Lettres*, p. 429), et il appréciait le dialecte du Nord. *Le Hobbit* s'achève même sur une plaisanterie issue de ce même *Glossary*, car dans le dialecte d'Huddersfield le mot *okshen* signifie non pas *auction* (enchères) mais *mess* (bazar). Walter Haigh, qui a compilé le *Glossary*, rapporte la phrase de désapprobation, utilisée apparemment par une femme pour parler d'une autre : « *Shu'z nout but e slut ; er ees es e feer okshen* » (« C'est rien d'autre qu'une traînée, sa maison est un vrai bazar »). Et quand Bilbo rentre chez lui, il trouve de l'*okshen* dans tous les sens du terme, enchères et bazar tout à la fois.

Pour revenir à Bilbo Baggins, c'est un personnage qui aime tous les repas, comme on l'apprend vite, mais particulièrement le thé. La « Fête inattendue » du premier chapitre est sans aucun doute un thé, et très certainement copieux. On trouve là un autre élément anachronique chez Bilbo, et les hobbits en général : le fait qu'ils soient très spécifiquement anglais. Tolkien allait plus tard insister très fermement sur ce point dans le « Prologue » du *Seigneur des Anneaux*, dans lequel il décrit toute l'histoire du Comté, qui correspond point par point à l'histoire de l'Angleterre. Mais ce trait de caractère est déjà très clair dans la première rencontre de Bilbo et Gandalf. Sans en tirer trop de conclusions, on se rend compte que Bilbo est un peu snob : pas de façon horrible, car il est prêt à offrir une pipe à un étranger de passage, mais suffisamment pour tracer une ligne entre « son genre » et les autres genres. Il fait montre en plusieurs occasions de cette exclusivité sociale qui ennuie souvent les visiteurs en Angleterre.

Il rejette entièrement l'idée « d'aventures » avec un « Je ne vois pas ce qu'elles ont d'attrayant », et essaie ensuite de se débarrasser de Gandalf, qui ne lui « plaisait pas trop », en l'ignorant. Il continue, avec une politesse toute hypocrite, de le congédier en répétant « bonne journée ! » pour signifier « au revoir » et pas « bonjour », en essayant « merci bien ! » avec la même idée, deux fois (ce qui signifie, dit avec le ton sec si typiquement anglais, « non merci ! »), et finalement en l'invitant à venir prendre le thé – mais pas maintenant. Il est évident

que beaucoup de ce que dit Bilbo est socialement codé pour signifier le contraire, et quand, quelques pages plus tard, il dit aux nains « dans sa voix la plus polie et la moins insistante » : « J'imagine que vous resterez tous pour souper ? », cela veut dire, pour ceux qui connaissent le code : « vous n'êtes plus les bienvenus, allez-vous-en ».

Rien de tout cela n'est étranger au lecteur anglais, et bien sûr, il est comique de voir Gandalf feindre d'ignorer le code et agir tant et plus, comme seule le ferait une personne ignorant totalement ce code, comme si Bilbo pensait ce qu'il dit quand il utilise les mots « Je vous demande pardon ». Il y a en fait un mot qui résume parfaitement Bilbo, un mot souvent utilisé pour définir la classe moyenne anglaise à laquelle il appartient si clairement : *bourgeois*. Ce n'est pas un mot anglais mais français, et Tolkien ne l'utilise pas – il regrettait, une fois encore pour des raisons professionnelles, la prise de contrôle de la langue anglaise par le franco-normand, et a toujours tenté d'inverser cette évolution autant que possible. Mais il pouvait tout à fait avoir ce mot exact en tête, comme on peut le discerner par un ensemble de plaisanteries. Plus tard, dans *Le Seigneur des Anneaux*, on apprend que la route où se trouve le trou de Bilbo s'appelle en anglais « Bag End », un nom très approprié quand on porte le nom Baggins, mais étrange pour une rue. Et pourtant en un sens, c'est un nom familier.

Dans le contexte du snobisme francisant ambiant de la société anglaise à l'époque de Tolkien (et plus tard), les conseils municipaux avaient l'habitude (et ils l'ont toujours) de nommer une rue sans sortie un « cul-de-sac ». C'est le terme français pour *bag end*, bien qu'en français on appelle cela plus souvent une impasse, alors que le terme local anglais est *dead end*, sans issue. « Cul-de-sac » est une expression stupide, et c'est tout à l'honneur de la famille Baggins que de noter qu'ils ne l'utilisent pas. Ni la famille Tolkien d'ailleurs, car la maison de sa tante Jane Neave se situait dans une allée en impasse (voir *Biographie*, p. 106). C'est un indice peu flatteur et qui en dit long de voir qu'une des branches de la famille Baggins (Bessac en français), celle qui aspire à s'élever socialement, a tenté de franciser leur nom et de déguiser leurs origines, comme s'ils venaient d'une *ville* (ou villa ?) dans un *cul-de-sac*(k) (Bag End) : ils se nomment les Sackville-Baggins (Bessac-Descarcelle). Ils sont donc véritablement et irrémédiablement bourgeois. Bilbo se contente pour l'instant d'en prendre le chemin.

Cependant, Gandalf entend bien lui faire faire demi-tour, et c'est pour cela qu'il veut le transformer en cambrioleur, *burglar* en anglais. *Burglar* est également un mot étrange, et les anglophones qui l'utilisent ont tendance à croire que la finale en -ar est équivalente à la finale -er. Ainsi, tout comme un travailleur, *worker*, est quelqu'un qui travaille, (*to work*), un *burglar* est celui qui cambriole (*to burgle*). Mais cette dérivation est fausse, et est un exemple de deux choses que

Tolkien connaissait une fois encore très bien, « la formation *a posteriori* » et « l'étymologie populaire ». La racine de *burglar* est en fait la même que celle de « bourgeois », du vieil anglais (et probablement du vieux franc également) *burh*, « bourg, ville, fort, bâtiment fortifié ». Un *burgulator*, comme l'explique l'OED, est quelqu'un qui entre par effraction dans les maisons, un *bourgeois* quelqu'un qui y vit. Ce sont des opposés connectés, comme les Descarcelles et les Bessac. Gandalf souhaite faire passer Bilbo d'un bord, le bord snob, à l'autre.

Ce faisant, Bilbo ne deviendra pas moins anglais, mais au contraire encore plus. Il faut noter, au vu de la mauvaise réputation que l'anglicité a eue tout au long du xx^e siècle, que Tolkien ne perd pas de temps pour mettre en avant les vertus autochtones de Bilbo, dans des termes similaires à ceux de George Orwell, un autre contemporain de Tolkien, et un autre exemple d'« autoconception » anglaise car le véritable nom d'Orwell était Blair, qu'il abandonna, car cela sonnait écossais, tout comme Tolkien, parfaitement conscient que son propre nom était d'origine allemande, avait tendance à s'identifier avec le nom de famille de sa mère, Suffield, originaire du Worcestershire (*Lettres*, p. 310). Le narrateur commente, une fois que Bilbo a reconnu Gandalf et répondu avec un enthousiasme et un intérêt sincères : « Vous aurez déjà remarqué que M. Bessac n'était pas aussi terre à terre qu'il se plaisait à le croire, et qu'il aimait beaucoup les fleurs. »

Les hobbits donc, tout comme la classe moyenne anglaise à laquelle ils appartiennent de toute évidence, aspirent peut-être à être bourgeois et ennuyeux, mais ça ne leur est pas naturel. Tolkien n'avait effectivement rien contre la classe moyenne anglaise, puisqu'il en faisait lui-même partie ; et contrairement à tant d'auteurs anglophones de son temps (Lawrence, Foster, Woolf, Joyce), il ne s'y sentait absolument pas mal à l'aise, et n'éprouvait pas non plus la moindre envie de se réinventer en tant que membre de la classe ouvrière, non anglais, en exil intérieur, ou toute autre posture fascinante. C'est l'une des raisons pour lesquelles il n'a jamais trouvé grâce aux yeux de l'*intelligentsia* (pour utiliser un autre terme étranger) foncièrement cosmopolite de Grande-Bretagne.

Bilbo est donc défini dès le départ par son époque, sa classe et sa culture. Il est anglais, de la classe moyenne, et appartient globalement à la période victorienne à édouardienne. Les hobbits en général s'avèrent être tout cela encore plus que Bilbo, même si quelques-uns d'entre eux travaillent (comme les Gamgie), et qu'aucun n'atteint vraiment la classe supérieure, pas même les Touc et Brandibouc. Mais Bilbo et les hobbits sont encore et toujours estampillés comme anachroniques dans le monde qu'ils habitent. En surface tout du moins – le problème est exploré tout au long du *Hobbit* et du *Seigneur des Anneaux* –, ils ne sont pas du tout adaptés à la Terre du Milieu, le

monde des nains et des elfes, des magiciens et des dragons, des trolls et des gobelins, de Beorn, Smaug et Gollum.

LE MONDE DES CONTES DE FÉES

Ce monde n'est pas, à l'origine, une invention de Tolkien, bien qu'on puisse peut-être voir sa plus grande réussite dans le fait qu'il l'ait ouvert à l'imagination contemporaine. En 1937 (même si ce n'est plus le cas maintenant), ce monde et ses habitants n'étaient connus qu'à travers un ensemble relativement restreint d'histoires issues d'un corpus également réduit de collections de contes de fées classiques européens, ceux des frères Grimm en Allemagne, d'Asbjørnsen et Moe en Norvège, de Perrault en France, ou de Joseph Jacobs en Angleterre, ainsi que des imitations littéraires de H.C. Andersen au Danemark, ou des collections littéraires comme la série des *Fairy Books* de diverses couleurs d'Andrew Lang ; et par les nombreux livres de « mythes et légendes » de l'époque victorienne qui s'en inspirèrent. Ces contes ont rendu des mots comme « nain » ou « elfe » ou « troll » familiers pour la plupart des gens depuis l'enfance. Les nains, par exemple, ont un rôle essentiel dans « Blanche Neige » et partagent certaines caractéristiques du peuple de Thorin, comme leur profession de mineurs et leur fascination pour la richesse. Les trolls n'étaient pas si connus en anglais (le mot est scandinave), mais ils sont entrés dans la culture anglaise grâce aux « Trois Boucs », un conte publié par les Norvégiens Asbjørnsen et Moe. Les elfes apparaissent dans le conte « Les Lutins et le Cordonnier », et les gobelins dans les imitations de contes de fées écrites par George MacDonald. Peu d'enfants grandissent sans rencontrer au moins quelques-unes de ces histoires, et d'autres du même genre.

Ces contes de fées traditionnels, cependant, présentent de gros défauts sous au moins deux aspects. Le premier, c'est qu'ils sont indépendants les uns des autres. On peut avoir une vague impression qu'ils se déroulent plus ou moins dans le même monde, dans un passé lointain et confus qui, comme dit Bilbo à propos des histoires de Gandalf, ne parle que « des dragons, des gobelins et des géants, des princesses délivrées et des fils de veuves choyés par le sort ». Mais ce monde n'est relié à aucune histoire ou géographie connue, et en outre, il n'y a pas de lien entre les contes eux-mêmes. Ils ne peuvent donc pas être développés. Ils stimulent l'imagination, mais ne la satisfont pas entièrement – tout du moins pas de la façon que les lecteurs modernes attendent, avec un scénario complet et des personnages développés et, peut-être le plus important, une carte.

Et il y a un autre problème avec les contes de fées, que Tolkien ressentait de façon très aiguë. C'est que depuis leur tout début, c'est-à-

dire depuis le moment où les érudits ont commencé à s'y intéresser et à les collecter, ils semblaient déjà être à l'état de vestiges. Les frères Grimm, au XIX^e siècle, quand ils collectèrent leurs *Contes de l'enfance et du foyer*, avaient très certainement comme motivation principale de mener une opération de sauvetage archéologique littéraire. Ils étaient convaincus que les contes qu'ils collectaient, pour brefs et profondément ancrés dans l'échelle sociale et littéraires qu'ils soient, n'en préservait pas moins des fractions d'anciennes croyances, indigènes à l'Allemagne mais finalement supprimées par les missionnaires étrangers, la littérature étrangère et le christianisme.

Jacob Grimm, l'aîné, a en effet essayé de rassembler les pièces, ou au moins d'en collecter autant qu'il pouvait, dans son vaste projet intitulé *Deutsche Mythologie*, ou « Mythologie teutonique ». Cette tentative a depuis été généralement ignorée ou moquée, mais il y avait de véritables observations sous-jacentes. L'une d'elles est que dans certains cas, comme pour *dwarf* (voir pp. 18-19), toutes les langues germaniques ont conservé le même mot ; mais il est clair qu'il n'y a pas eu d'emprunts entre elles, car le mot a toujours changé à mesure que les langues évoluaient au fil des millénaires. Ainsi, les Anglais disent *dwarf*, les Allemands *Zwerg*, et les Islandais *dvergr*. Ce que cela semble indiquer, c'est que le mot est très ancien, bien plus vieux que les contes de fées qui l'ont préservé. Mais il était forcément utilisé depuis toujours dans des *contes de fées*. À quoi ces derniers pouvaient-ils bien ressembler, avant que la mythologie tout entière ne soit réduite aux enfants et à leurs nourrices ?

Cette théorie a en outre été solidement confirmée par la redécouverte, aux XVIII^e et XIX^e siècles, de fragments de l'ancienne littérature adulte et aristocratique de l'Europe du Nord. Il convient d'insister sur le fait que cette littérature avait été complètement perdue et oubliée pendant de nombreux siècles – Shakespeare par exemple (bien qu'il ait eu des connaissances sur les contes de fées, bien plus que ce qu'il était prêt à laisser paraître) ne pouvait pas avoir su quoi que ce soit de la littérature plus élaborée qui se cachait derrière. La seule copie existante de *Beowulf*, l'épopée en vieil anglais, avec son grand intérêt pour les monstres, les elfes et les orcs, est restée, autant qu'on le sache, non lue et oubliée depuis la Conquête Normande de 1066 jusqu'à sa publication à Copenhague en 1815.

Les poèmes en vieux norrois de *l'Edda poétique* sont restés inconnus et pour leur plus grande partie compilés dans un seul manuscrit dans une ferme islandaise, jusqu'à ce qu'ils soient redécouverts et publiés lentement et par morceaux par plusieurs chercheurs dont les frères Grimm. Le poème moyen anglais *Sire Gauvain et le Chevalier vert*, avec son intérêt très similaire pour les elfes et les *ettins*, était quasiment inconnu et certainement pas au programme des études universitaires

jusqu'à ce qu'il soit édité par Tolkien lui-même et son jeune collègue de Leeds E.V. Gordon en 1925. Pour ceux qui ont effectivement lu ces poèmes et leurs nombreux analogues mal préservés, il s'en dégage une impression que leurs auteurs possédaient un vrai savoir, un savoir cohérent avec tous ces textes et avec les contes de fées bien postérieurs de l'ère moderne, et qu'il était peut-être possible de retrouver ce savoir. Telle était l'activité philologique de « reconstruction », comme on l'a évoqué dans la préface ci-dessus, page 19.

Ainsi, les contes de fées et leurs ancêtres stimulaient l'imagination de deux façons différentes, suggérant un monde plus vaste qu'ils n'exploraient pas à l'époque. On pouvait remonter à partir des nains de « Blanche Neige » ou de ceux de *Ruodlieb* (un poème écrit en latin par un poète allemand du XII^e siècle) ou de *l'Edda poétique*, une collection de poèmes écrits en vieux norrois, dont certains sont probablement encore plus vieux que *Ruodlieb*. C'est ce que faisait Tolkien, comme le prouve, par exemple, son acharnement inébranlable pour écrire, et forcer les éditeurs à imprimer le mot *dwarves* même si (comme il le dit dans la note d'introduction du *Hobbit*) « en anglais le seul pluriel correct de *dwarf* est *dwarfs* ». Si c'est la seule forme correcte, pourquoi utiliser une forme incorrecte ?

Car la finale en *-ves* est un signe de l'ancienneté du mot, et donc de son authenticité. Même en anglais moderne, les mots anciens finissant en *-f* ont leur pluriel en *-ves*, tant qu'ils sont restés d'usage courant : *hoof/hooves* (sabot), *life/lives* (vie), *sheaf/sheaves* (liasse), *loaf/loaves* (miche). *Dwarf/dwarves* aurait pu suivre le même modèle, mais le mot est devenu désuet, et fut donc assimilé (probablement par les lettrés, professeurs et imprimeurs) au modèle plus simple de *tiff(s)*, *rebuff(s)*, etc. Tolkien entendait remonter cette pendule particulière. Les Grimm avaient fait exactement la même chose en soulignant que le pluriel de *Elf* en allemand devrait être *Elben*, pas *Elfen* (une forme empruntée tardivement à l'anglais, à l'époque déjà historiquement fausse). En outre, en commençant *Le Hobbit*, Tolkien avait déjà clairement en tête un poème de *l'Edda poétique*, qui allait lui donner tous les noms de la « Compagnie de Thorin ».

Il est surprenant de remarquer qu'il y a peu de noms dans *Le Hobbit*, surtout lorsqu'on le compare avec *Le Seigneur des Anneaux*. La plupart des points géographiques sont des noms communs ou adjectifs avec une majuscule comme la Colline, l'Eau, le Val, le Long Lac, la Rivière Courante, MontCorbeau et même le Carroc. À la question timide de Bilbo sur la signification de ce dernier mot, Gandalf répond sèchement que « [Beorn] l'a nommé le Carroc, parce que c'est le mot qu'il emploie pour désigner ces choses ; pour lui, ce sont des "carrocs". Celui-ci, c'est le Carroc, parce qu'il n'y en a pas d'autres près de chez

lui ». En plus de cela, nous avons quelques noms hobbits (Bessac, Touc, Hobbiteville, et le nom des commissaires-priseurs Fousseur, Fousseur et Terrier) ; et un nombre plus important de noms issus de la mythologie elfique de Tolkien, qui était à ce stade déjà développée mais qui n'est ici qu'évoquée (Elrond, Gondolin, Girion, Bladorthin, Dorwinion et, de façon plus douteuse, Orcrist et Glamdring) ; enfin, quelques noms secondaires (Radagast, Bolg et Azog les gobelins, Carc et Roac les corneilles, Bard). Mais, dès qu'on s'intéresse aux noms des nains, Tolkien donne sa pleine mesure.

Il les a trouvés dans le poème *Völuspá*, « La Vision de la Sybille », dont une des sections est intitulée *Dvergatal*, le « Décompte des Nains ». Dans le texte original en vieux norrois, il contient plus de soixante noms, principalement rassemblés dans une simple liste rythmique, répétée sous une forme légèrement différente dans le *Skaldskaparmál*, le « Traité Scaldique » ou pourrait-on dire « L'Art de la Poésie », un guide de la mythologie nordique écrit au ^{xiii}e siècle par Snorri Sturluson. Voici un extrait de la version de Snorri, et l'on voit immédiatement le lien avec Tolkien :

Nár, Náinn, Níping, Dáinn,
Bífur, Báfur, Bömbur, Nóri,
Órinn, Ónarr, Óinn, Miöðvitnir,
Vigr og Gandálfr, Vindálfr, Þorinn,
Fíli, Kíli, Fundinn, Váli,
Prór, Próinn, Pettr, Littr, Vittr...

Huit des treize noms de la Compagnie de Thorin chez Tolkien sont dans ce paragraphe, ainsi que Dain, le parent de Thorin, son grand-père Thrór, et un nom proche de celui de son père Thráin. Quatre des cinq autres (Dwalin, Gloin, Dori, Ori) ne sont pas loin dans le texte, ainsi que Durin, qui est à la fois dans *Le Hobbit* et dans la *Völuspá* l'ancêtre légendaire des nains ; sans oublier le surnom de Thorin, Lécudechesne, ou Eikinskjalði. Seul Balin – un nom célèbre des légendes arthuriennes, bien que ce soit peut-être une coïncidence – est absent de la liste de Snorri.

Cependant, Tolkien ne s'est pas contenté de copier le « Décompte des Nains » ou d'en extraire des noms. Au lieu de ça, il l'a sans doute regardé, a refusé de le voir, comme le font la plupart des universitaires, comme un charabia sans importance ou incompréhensible de nos jours, et s'est plutôt posé une série de questions à son propos. Par exemple, que fait « Gandálfr » sur la liste, alors que le deuxième élément du nom est clairement *álfr*, « elfe », une créature que toutes les traditions différencient clairement des nains ? Et pourquoi trouve-t-on « Eikinskjalði », alors qu'à la différence de

tous les autres, cela ne semble pas être un nom mais plutôt un surnom, « Écu-de-Chêne » ? Chez Tolkien c'est bien sûr un surnom, dont l'origine sera finalement révélée dans l'Appendice A (III) du *Seigneur des Anneaux*. Quant à Gandálfr, ou Gandalf, Tolkien semble avoir élaboré une réponse plus complexe. Dans les premiers brouillons du *Hobbit*, Gandalf était le nom du chef des nains, alors que dans la première édition, ce que Bilbo voit le premier matin est simplement « un petit vieux ».

Cependant, même dans la première édition, le bâton du vieil homme entre rapidement dans l'histoire, alors que dès la troisième édition – Tolkien apporta des changements significatifs à la fois dans la deuxième et la troisième édition, en 1951 et 1966, dont certains seront discutés plus loin –, Gandalf est devenu « un vieil homme *avec un bâton* » (je souligne). Cela semble hautement approprié. Même aujourd'hui la baguette est l'accessoire classique des magiciens de spectacle, alors que dans toutes les traditions populaires et littéraires, du Prospero de Shakespeare au Comus de Milton en passant par le Disque-Monde de Pratchett, le bâton est la marque distinctive du mage. Il semble que Tolkien ait, tôt ou tard, identifié le premier élément de « Gandálfr », de façon plausible, comme étant *wand*, « baguette » ou « bâton », alors que le deuxième élément, comme noté ci-dessus, signifie évidemment « elfe ». Bien sûr, Gandalf chez Tolkien n'est certainement pas un elfe, mais il s'avère également qu'il n'est pas simplement un « vieil homme » ; on peut admettre que pour ceux dont l'horizon est limité (par exemple Éomer dans *Le Seigneur des Anneaux*), il peut sans doute paraître « elfique ». Tolkien semble avoir conclu à un moment que « Gandálfr » signifie « elfe au bâton » et que cela doit être un nom de magicien. Et pourtant le nom figure dans le *Dvergatal*, donc le magicien devait être mêlé d'une façon ou d'une autre aux nains.

Est-ce que la raison pour laquelle le *Dvergatal* a été préservé est qu'il s'agit de la dernière trace atténuée de quelque chose qui s'était produit, un grand événement dans une mythologie non humaine, comme une *Odyssée* des nains ? Quoi qu'il en soit, c'est ce que Tolkien en a fait. *Le Hobbit*, on peut le dire, est l'histoire qui se cache derrière le *Dvergatal* et lui donne son sens et plus indirectement offre une sorte de contexte même à « Blanche Neige » et aux contes de fées à moitié en ruine des frères Grimm.

LA VOIX DE L'AUTEUR

Les deux facettes du *Hobbit* sont donc assez claires : d'une part, on a Bilbo, l'Anglais moderne de la classe moyenne, et de l'autre, le monde archaïque qui s'étend à la fois au-delà des contes de fées

populaires et aussi de leurs ancêtres aristocratiques, voire héroïques. Le premier côté est représenté par les horloges et la maniaquerie – Bilbo qui hoquette « Je n’ai pas lu votre message avant 10 h 45 pour être précis », et qui s’affole à l’idée de partir de chez lui sans mouchoir. Le second est créé par la poésie et les Montagnes de Brume et Bilbo ressentant la dimension grandiose dans le fait de « tenir une épée au lieu d’une canne ».

Naturellement, les deux facettes vont s’affronter, et une grande partie du *Hobbit* relate cet affrontement de styles, d’attitudes, de réactions et de modèles de comportements – bien qu’à la fin on puisse conclure qu’ils ne sont pas si éloignés qu’ils ne semblent au départ, et que Bilbo a tout autant droit de cité dans le monde archaïque et sur ses trésors que Thorin ou Bard. Cependant, le problème aigu pour Tolkien n’était peut-être pas tant d’introduire le monde archaïque – dont une grande partie, comme on l’a déjà dit, est depuis longtemps familière aux enfants lecteurs, ne serait-ce que par les créatures qui l’habitent – que de lui donner une cohérence intellectuelle, de convaincre le lecteur qu’il a une existence hors de la narration immédiate. Tolkien a résolu ce problème, dans *Le Hobbit*, par l’usage flexible et intrusif de la voix de l’auteur. Il fera différemment pour *Le Seigneur des Anneaux*.

La stratégie générale est montrée plusieurs fois dans les premières pages. Au début du quatrième paragraphe, Tolkien imagine une question du lecteur (« Qu’est-ce qu’un hobbit ? »), et y répond comme si les hobbits n’étaient pas complètement inconnus du lecteur, mais qu’il en a oublié les détails : « Je suppose qu’il faut *de nos jours* en faire [quelque] description » (je souligne). Dès que la parenthèse est fermée, on nous dit que la mère de Bilbo était « [la célèbre] Belladonna Touc » (je souligne à nouveau), l’idée sous-jacente étant une fois encore que l’auteur se contente de sélectionner des éléments dans une mine d’informations préexistantes. La particularité de Belladonna est partiellement expliquée par la théorie que « l’un des ancêtres Touc avait dû épouser une fée », théorie immédiatement corrigée – dans l’édition de 1966, les précédentes diffèrent légèrement – par « C’était [bien sûr] absurde ».

Cette fois, le mot « absurde » sous-entend qu’il y a des façons bien connues de juger de telles affirmations, tellement bien connues que l’auteur n’a pas besoin de les fournir, alors que le « bien sûr » implique que le lecteur les connaît forcément également. Dans tous les cas, l’idée sous-jacente est qu’il y a une histoire au-delà de l’histoire, en quelque sorte, un monde bien plus vaste dont on ne voit là qu’une petite fraction. L’affirmation est exprimée ouvertement page 16, quand le narrateur s’exclame : « Gandalf ! Si vous aviez entendu ne serait-ce que le quart de ce que j’ai entendu dire à son sujet, [...] vous

vous diriez que quelque chose de remarquable était sur le point d'arriver ! »

Toutes ces techniques sont répétées, parfois encore et encore – dans son essai « Some of Tolkien's Narrators » dans le recueil *Tolkien's Legendarium* (voir les références bibliographiques en fin de volume), Paul Edmund Thomas liste 45 cas d'adresse directe par le narrateur du *Hobbit*, et il n'inclut pas quelques-unes des interjections discutées ici. « La célèbre Belladonna Took » fait écho à « Nul autre, en fait, que le grand Thorin Lécudechesne lui-même » (les raisons de sa célébrité et de son surnom ne sont données que dans une note de bas de page de l'Appendice A [III] du *Seigneur des Anneaux*, dix-sept ans et mille pages plus tard). Même dans la première édition, Tolkien utilise l'astuce du « bien sûr » au moins trois autres fois de plus de la même façon qu'avec la théorie de « l'épouse féerique » : « C'était des elfes bien sûr » (chapitre 3), « Les gens qui festoyaient étaient bien sûr des Elfes sylvains » (chapitre 8) et « C'était là, bien sûr, la manière de parler aux dragons » (chapitre 12).

Une autre astuce très similaire est de fournir soudainement une information complètement inattendue et imprévisible issue du cœur du monde féerique, et de prétendre qu'elle fait partie du savoir courant. L'exemple le plus spectaculaire est le moment critique dans l'épisode des trolls, quand la lumière du jour apparaît au-dessus de la colline et que les oiseaux chantent, et que les trolls sont changés en pierre : « ... car les trolls, *comme vous le savez sans doute*, doivent rentrer sous terre avant l'aube, autrement ils retournent à la pierre des montagnes dont ils sont faits ». L'idée est en effet ancienne ; Odin utilise le même stratagème que Gandalf (mais sur un nain) dans le poème vieux norrois *Alvíssmál*.

Mais dans ce contexte, c'est complètement inattendu, bien que Tolkien ait préparé le terrain auparavant avec plusieurs adresses directes au lecteur qui évoquent une fois de plus un savoir antérieur : « Oui, j'ai bien peur que les trolls ne se comportent ainsi, même ceux qui n'ont qu'une seule tête... c'est presque toujours payant, si vous pensez en être capable... les bourses des trolls sont des plus polissonnes, et celle-ci ne faisait pas exception ». Il y a une sorte d'injustice à tout cela, car l'auteur sait naturellement tout, et le lecteur rien, sur le monde qui est mis en scène, mais la voix adopte une sorte de complicité : et, chaque fois qu'une nouvelle partie de l'image est remplie, une autre partie de la carte mentale se dévoile. À la fin du *Hobbit* – et c'était la raison de la demande immédiate d'une suite –, on possède un tableau détaillé et cohérent du monde féerique et de nombre de ses habitants. Tolkien devait construire la scène, pour garantir en fait qu'il y avait une scène à construire, avant que l'histoire puisse être déroulée.

L'histoire en elle-même est faite de nombreux épisodes et donc difficile à résumer. On peut dire brièvement que les dix-neuf chapitres sont en gros divisés à égalité entre les aventures de Bilbo et des nains *avant* d'atteindre la Montagne Solitaire et le repaire du dragon Smaug d'une part, et les péripéties autour du gain, de la garde et du partage du trésor du dragon une fois qu'ils ont atteint la Montagne Solitaire d'autre part. Les chapitres ont tendance à fonctionner en trio, avec les chapitres 1 à 3 qui amènent la compagnie jusqu'aux Montagnes de Brume, où ils sont capturés par les gobelins ; 4 à 6 s'intéressent à la traversée des montagnes, avec l'épisode où Bilbo gagne l'anneau magique d'invisibilité ; et 7 à 9 se déroulent dans Grand'Peur, où Bilbo utilise son anneau par deux fois pour sauver les nains, d'abord des araignées géantes puis de la prison des elfes sylvains.

Les chapitres 12 à 14 racontent les deux premières tentatives de Bilbo pour « cambrioler » Smaug, qui essaie de prendre sa revanche et tombe sous les flèches de Bard l'Archer ; et les chapitres 15 à 17 traitent des disputes au sujet du trésor, entre les nains, les elfes, les hommes et même les gobelins. Les deux derniers chapitres sont un épilogue évident qui ramène Bilbo chez lui, tandis que les chapitres 10 et 11 marquent une sorte de transition, alors que Bilbo sort pour un court moment d'un monde entièrement archaïque et romantique pour se retrouver une fois de plus dans un monde à nouveau dominé par les hommes, les principes sordides de « business » et le bourgmestre de Bourg-du-Lac, encore plus bourgeois que Bilbo.

Bien sûr, aucune de ces divisions n'est vitale, et il est fort probable que Tolkien ne les ait pas prévues ni ne leur ait accordé une quelconque attention. Elles montrent cependant comment Tolkien amenait les éléments féériques un par un, les introduisant séparément sur plusieurs chapitres avant de tenter de les combiner ; on a donc, dans l'ordre des chapitres : des nains (et un magicien) ; des trolls ; des elfes ; des gobelins ; Gollum ; des wargs et des aigles ; Beorn ; des elfes sylvains et des araignées géantes (chapitres 1 à 8) ; et ensuite, une seule nouvelle créature – Smaug au chapitre 12 – et les interactions de toutes celles mentionnées précédemment, à part Gollum et les trolls, dans les négociations autour du trésor et dans la Bataille des Cinq Armées. L'autre aspect à noter dans cette présentation élément par élément, c'est l'ascension régulière du statut de Bilbo, et le nivellement grandissant dans la confrontation entre les valeurs modernes qu'il représente et les valeurs anciennes auxquelles il est confronté.

LE CONFLIT D'AUTORITÉ

Bilbo, au début du livre, comme il convient à son statut de

bourgeois et sa nature anachronique, est impuissant, et s'il n'est pas méprisable, il est tout du moins susceptible de provoquer le mépris des gens autour de lui. Le discours spontanément pessimiste de Thorin, qui considère comme évident que certains, voire tous, les membres de sa compagnie vont connaître une mort violente, fait paniquer le hobbit au point qu'il hurle et perd connaissance, ce que même Gandalf a du mal à justifier. Le jugement de Glóin (« On dirait plus un épicier qu'un cambrioleur ») semblerait être une sentence légère dans d'autres circonstances, mais dans le monde héroïque, c'est tout le contraire.

Personne dans une épopée médiévale ou une saga nordique ne pourrait réagir comme Bilbo. Le cuisinier qui supplie qu'on l'épargne dans le poème eddique *Atlamál* (supposé avoir été écrit au Groenland) n'est pas vu autrement que comme un personnage comique ; le vieil homme qui fond en larmes dans *La Saga de Hrafnkel* (éditée quelques années avant *Le Hobbit* par l'ancien collègue de Tolkien, E.V. Gordon) est perçu avec tellement de mépris que l'endroit où il pleure est toujours, selon l'auteur de la saga, appelé *Grátsmýrr*, *Greeting-moor*, « La Lande des Pleurs » – le verbe *to greet* (saluer) est encore synonyme de *to weep*, (pleurer), dans le dialecte du nord de l'Angleterre et d'Écosse. Il est vrai que Bilbo se reprend et retrouve sa dignité, encouragé par Gandalf, mais il doit encore être excusé par l'auteur : « Ce n'était qu'un tout petit hobbit, rappelez-vous. »

Il s'en sort à peine mieux dans l'épisode des trolls, car même s'il tente d'intervenir dans la dispute – « Bilbo fit de son mieux » –, son intervention est tellement inefficace que personne ne la remarque. Il ressent une certaine pression à se conformer aux attentes du monde des contes de fées (qui inclut des histoires comme le conte de Grimm « Le Vaillant Petit Tailleur », assez semblable à cette scène, et « Le Maître-voleur » de Moe et Asbjørnen, ce que Bilbo voudrait être), car il tente de vider les poches du troll, pour cette raison qu'« il sentait qu'il ne pouvait revenir auprès de Thorin et Compagnie les mains vides ». Mais son ignorance totale des pièges des bourses de trolls le fait échouer, alors que l'unique capacité physique dont on entend parler, le fait que « les hobbits peuvent se mouvoir silencieusement dans les bois, tout à fait silencieusement », est réduite à néant par son incapacité totale à faire autre chose que les nains attendent de lui : « hululer, ne serait-ce qu'une seule fois, ni comme un hibou, ni comme une chouette ». Bilbo ne se ridiculise pas cette fois-là, et il trouve la clé des trolls, mais il reste comiquement hors de propos.

Le schéma se répète au chapitre 4, quand Bilbo doit être porté pour échapper aux gobelins, et où Bombur et lui sont tous les deux d'accord pour dire qu'il n'est littéralement pas à sa place, comme le montrent leurs exclamations antithétiques : « Qu'est-ce qui m'a pris de quitter

mon trou de hobbit ? [...] Qu'est-ce qui m'a pris d'emmener un misérable petit hobbit dans une chasse au trésor ! » Cependant, tout comme on a admis que les hobbits avaient au moins ça pour eux de pouvoir marcher en silence, ici on admet que Bilbo a au moins fait quelque chose d'utile quand il s'est réveillé et que son hurlement a prévenu Gandalf. Mais pour l'instant, on peut dire avec justesse qu'il n'a rien fait qui semblerait impossible aux yeux de l'enfant lecteur imaginant une situation similaire.

Tout cela change quand Bilbo découvre l'anneau, « un tournant dans sa carrière, mais il ne le savait pas », comme le remarque Tolkien – non sans ironie puisque c'était également un tournant pour Tolkien lui-même, bien qu'en 1937, il en eût encore moins conscience que Bilbo. Après l'avoir trouvé, Bilbo continue à penser à son trou de hobbit : « Il s'imagina en train de faire cuire des œufs et du bacon chez lui, dans sa cuisine » – un menu typiquement moderne et anglais –, alors qu'il cherche, encore une fois avec un anachronisme criant, ses allumettes pour sa pipe (les allumettes à friction furent inventées en 1827).

Mais il se souvient alors de son épée, la dégaine, comprend que « c'est donc aussi une lame elfique », comme Orcrist et Glamdring, et se sent rassuré. « N'était-ce pas merveilleux de pouvoir manier une épée forgée à Gondolin pendant les guerres contre les gobelins, si souvent chantées dans les chansons », commente le narrateur, et bien que cette pensée romantique soit immédiatement accompagnée d'une pensée pratique – « De plus, il avait remarqué que ces armes faisaient forte impression sur les gobelins qui y étaient soudainement confrontés » –, elle marque peut-être la première étape du succès de Bilbo à trouver sa place dans le monde des contes de fées. Le narrateur poursuit en éloignant quelque peu Bilbo des temps modernes et l'enfant lecteur. Il était dans une position inconfortable, certes, « mais rappelez-vous, ce n'était pas aussi dépayçant pour lui que ce l'eût été pour vous ou pour moi ». Les hobbits, après tout, « ne sont pas tout à fait comme les gens ordinaires ». Ils vivent sous terre ; ils se déplacent en silence (ce que nous savions déjà) ; se remettent rapidement ; et avant tout « ils ont un fonds de sagesse et de judicieux dictons qui restent en grande partie inconnus des hommes, ou qui se sont effacés de leur mémoire il y a bien longtemps ».

Le concours d'énigmes entre Bilbo et Gollum appartient en effet à la dernière catégorie, celle des choses oubliées, car toute l'idée du concours d'énigmes, ainsi que certaines des énigmes, viennent de l'ancienne littérature aristocratique du monde nordique redécouverte au XIX^e siècle par les prédécesseurs de Tolkien. Gollum pose cinq énigmes et Bilbo quatre – la cinquième étant une simple question : « Qu'est-ce qu'il y a dans ma poche ? » –, et sur ces neuf, plusieurs ont

une source ancienne et identifiable. Elles en ont probablement toutes – la lettre de Tolkien dans *l'Observer* en 1938 le dit malicieusement, voir *Lettres*, page 53 –, et l'édition du *Hobbit* annotée par Douglas Anderson et publiée en 1988 en identifie autant que possible – mais les énigmes de Gollum, à l'inverse de celles de Bilbo, ont tendance à être anciennes.

Ainsi, sa dernière énigme, qu'il propose quand il pense qu'« il était temps de demander quelque chose de plus ardu et angoissant », vient d'un poème vieil anglais, le jeu d'énigmes, ou plutôt le test de sagesse, entre Salomon et Saturne. Dans ce texte, Saturne, qui représente la connaissance païenne, demande à Salomon : « Quelle est cette chose étrange qui... va inexorablement, qui ébranle les fondations, qui fait jaillir des larmes de détresse... tout tombe entre ses mains, le dur et le mou, le grand et le petit ? ² » La réponse donnée dans *Salomon et Saturne* en vieil anglais est, non pas « le temps » comme dans la repartie désespérée et veinarde de Bilbo, mais « la vieillesse », même si la traduction française a choisi « le temps » : « Plus endurant que le loup, plus résistant que la roche ; l'acier, le fer, il le ronge de rouille, de nous il fait de même. » Voici la version plus élaborée de l'énigme de Gollum :

Elle mord l'acier, ronge le fer
Réduit la pierre en poussière
Elle tue les rois, sème la ruine,
Abat montagnes et collines.

Quant à l'énigme sur le poisson de Gollum :

Vivant sans souffle, mortellement froid ;
Jamais n'a soif, toujours il boit,
En cote de mailles, ne cliquette pas.

elle fait écho à une énigme posée dans le concours de sagesse en vieux norrois de *La Saga de Hervor et du Roi Heidrek le Sage* (qui sera éditée bien des années plus tard par Christopher, fils de Tolkien), et trouve aussi un léger parallèle dans un poème médiéval du Worcestershire que Tolkien admirait, le *Brut* de Layamon : dans ce texte, les guerriers morts gisant au fond d'une rivière dans leur armure sont décrits comme d'étranges poissons. L'énigme « sombre » de Gollum – « quelque chose de plus ardu et angoissant » – trouve encore un analogue dans *Salomon et Saturne*, bien que là la réponse (et Tolkien devait s'en souvenir ultérieurement) ne soit pas « l'obscurité » mais « l'ombre ». Les énigmes de Gollum, cruelles et lugubres, l'associent fermement au monde ancien des épopées et sagas, des

héros et des sages.

Mais Bilbo peut aussi jouer le jeu, même si ses énigmes sont significativement différentes par leurs sources et leur nature. Trois d'entre elles, « dents », « œufs » et « sans-jambes », viennent de comptines traditionnelles (on en trouve des versions dans *Le Hobbit* annoté d'Anderson). Mais on est en droit de se demander d'où viennent les comptines. Tolkien s'est certainement posé la question, qui est directement liée à l'argument précédent sur les sources du conte de fées traditionnel, bien avant de commencer même à écrire *Le Hobbit*. En 1923, il avait publié une longue version de la fameuse comptine « L'Homme de la Lune », intitulée « Pourquoi l'Homme de la Lune est descendu trop tôt ? », plus tard republiée en sixième position dans *Les Aventures de Tom Bombadil*. La même année, il publia « Le Chat et le Violon : résolution d'une comptine et découverte de son scandaleux secret » : ce texte devient le poème hobbit que Frodo chante au Poney Fringant à Brie, dans *Le Seigneur des Anneaux*, et sera également publié dans *Tom Bombadil*.

Plus tard, sa nouvelle *Le Fermier Gilles de Ham* de 1949 (qui fut à l'origine écrite à peu près à la même époque que *Le Hobbit*, voir la bibliographie de Wayne Hammond et Douglas Anderson, *Descriptive Bibliography*, pp. 73-74) se déroule clairement dans le monde des comptines, du Vieux Roi Cole et de « Tous les chevaux du roi et tous les hommes du roi ».

Tolkien remarque dans une lettre à Stanley Unwin en 1938 (*Lettres*, p. 59) qu'un ami et collègue d'Oxford avait écrit un « récit rimé en quatre livres » intitulé *Le Vieux Roi Coel* – Coel, pas Cole, car il y a un « Roi Coel » dans l'ancienne tradition galloise. Il peut sembler surprenant que quiconque puisse trouver les comptines dignes de tant d'intérêt et de travail, même si cela ne va pas jusqu'à les prendre au sérieux.

Mais derrière toutes ces réécritures et réminiscences se trouve la conviction du philologue que, tout comme les contes pour enfants pleins d'elfes et de nains avaient une connexion perdue depuis longtemps avec l'époque où ces créatures servaient de matériau aux adultes et aux poètes, les énigmes modernes de la cour de récréation et les comptines étaient les derniers rejetons d'une ancienne tradition. Tolkien avait en outre tenté de combler le fossé du temps, comme il le faisait souvent, en l'occurrence en écrivant une version de l'énigme enfantine des « œufs », sous le titre « Enigmata Saxonica Nuper Inventa Duo » (« Deux énigmes anglo-saxonnes récemment découvertes »). Ce texte de dix vers commence par :

Meolchwitum sind marmanstane
wagas mine wundrum frætwede...

« Mes murs sont merveilleusement ornés de pierres blanches comme le lait... »

Ceci, peut-on dire, est ce à quoi l'ancêtre de l'énigme enfantine aurait ressemblé. C'est une « énigme-astérisque » (voir p. 19).

Lorsque Bilbo répond aux énigmes antiques de Gollum avec des questions modernes, les deux joueurs ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. Ainsi que Gandalf allait le dire à Frodo de nombreuses années plus tard (à l'époque, le personnage de Gollum avait en tout état de cause beaucoup changé) : « Ils se comprirent remarquablement bien [...] Songez aux énigmes qu'ils connaissaient tous les deux par exemple. » Ce que ceci suggère, cependant, c'est que même si Bilbo reste un anachronisme, un Anglais de la classe moyenne dans le monde des contes de fées, il n'est en effet « pas tout à fait comme tout le monde ». La différence est qu'il n'a pas complètement perdu le contact avec les anciennes traditions. Bien sûr, c'est également le cas de certaines personnes parmi « tout le monde ». Mais elles ont réduit la tradition ancienne à des contes pour enfants et des comptines, en sont devenues honteuses et l'ont rangée dans le « folklore ». En ce sens, Bilbo et les hobbits sont plus sages. Leur sagesse conservée place pour la première fois Bilbo au même niveau qu'une créature du monde dans lequel il s'est aventuré.

Après cet épisode, Bilbo détient également l'anneau : dans *Le Hobbit*, ce n'est pas encore l'Anneau, mais il n'en reste pas moins un élément puissant pour l'aider à gagner le respect que les nains peinent à lui accorder. Bilbo *possède* en outre deux autres qualités. La première, c'est la chance. Les nains le remarquent à plus d'une reprise, comme quand Thorin dit, au moment d'envoyer Bilbo dans le tunnel vers le repaire du dragon, que Bilbo « a fait preuve d'un courage et d'une débrouillardise bien au-delà de sa petite taille, et qui, si je puis me permettre, a su profiter d'une chance inouïe, bien au-delà de ce que le sort a l'habitude d'accorder » (chapitre 12). Avant cela, après que Bilbo les a sauvés des araignées géantes, « [les nains] voyaient qu'il avait du cran et de la chance, en plus d'un anneau magique – trois choses extrêmement utiles » (chapitre 8).

Cette croyance selon laquelle la chance est une *possession*, que l'on peut donc avoir, et peut-être aussi offrir ou faire passer, peut sembler caractéristique des nains, c'est-à-dire démodée, prémoderne : c'est un lieu commun des sagas nordiques, par exemple, où l'on trouve de nombreux manteaux, armes et personnes chanceuses ou malchanceuses. Mais plus personne ne voit la chance de cette façon de nos jours, n'est-ce pas ? En fait, les superstitions sur la nature de la chance sont encore incroyablement courantes – elles sont un motif récurrent de la longue série de romans historiques de Patrick O'Brian

sur le XIX^e siècle, bien qu'il faille préciser qu'elles y sont représentées comme des croyances du « pont inférieur », appartenant aux marins mais pas aux officiers, donc l'apanage des classes non éduquées (il serait difficile d'extraire toutes les mentions de la chance de la série de vingt volumes intitulée « Aubrey et Maturin » par O'Brian, mais je remarque une affirmation particulièrement proéminente dans *Mission en mer ionienne*, qui distingue précisément la « veine » de la « chance, la bonne fortune » et la présente comme un concept très différent, voire teinté de religion).

Tolkien pensait probablement que le mot même de *luck* en anglais était d'origine vieille anglaise (l'*OED* insiste sur le fait que l'étymologie exacte est obscure, mais nous en reparlerons p. 226) ; et qu'une fois encore, d'anciennes croyances avaient survécu jusqu'à l'ère moderne (tout comme les hobbits). De la même façon que les énigmes, la veine de Bilbo le fait se sentir plus à sa place dans le monde des contes de fées, sans être aucunement contradictoire avec sa nature moderne et anglaise.

L'autre qualité de Bilbo, ainsi que Thorin l'a remarqué ci-avant, est le courage, et il va le montrer encore et encore. Mais c'est un genre ou un style de courage très différent du style agressif ou héroïque de ses compagnons et de leurs alliés ou ennemis. Bilbo reste incapable de combattre des trolls, d'abattre des dragons ou de gagner des batailles. Lors de la Bataille des Cinq Armées, même après qu'il a grandi en statut autant que possible, Bilbo demeure « insignifiant [...]. Car disons-le, quand les hostilités se déclarèrent, il ne tarda pas à enfiler son anneau et à se mettre hors de vue, sinon hors de danger ».

Cependant, après avoir échappé à Gollum et aux gobelins, Bilbo montre bien qu'il possède un certain type de courage, un type comparable voire supérieur à celui des nains. Maintenant qu'il possède l'anneau, ne devrait-il pas « retourner dans ces horribles, que dis-je, ces abominables tunnels pour y chercher ses amis » ? « Il venait de conclure que c'était son devoir, qu'il devait faire demi-tour », quand il entend les nains se disputer ; ils se querellent pour savoir s'ils doivent retourner en arrière et le chercher, et au moins l'un d'entre eux dit non : « S'il faut maintenant partir à sa recherche dans ces infâmes galeries, eh bien, qu'on l'y laisse moisir, voilà ce que je dis. » Gandalf, bien sûr, aurait pu les faire changer d'avis, mais pour la première fois, on voit là Bilbo se montrer *supérieur* à ses compagnons. Son courage n'est ni agressif, ni sanguin. Il est intériorisé, solitaire, dévoué – et résolument moderne, car il n'y a rien de semblable dans *Beowulf*, les poèmes eddiques ou les sagas nordiques. Il n'en reste pas moins que c'est une sorte de courage, et même les guerriers et héros devraient le respecter.

Les nains commencent de fait à respecter Bilbo à partir de ce

moment, et Tolkien marque clairement les étapes de cette évolution. Au chapitre 6, « nul doute que la réputation de Bilbo s'en trouva grandement rehaussée auprès des nains », au chapitre 8, « ils s'inclinèrent tellement bas qu'ils balayèrent le sol de pierre avec leurs barbes », et au chapitre 9, Thorin « avait désormais une très haute opinion [de Bilbo] ». Puis, au chapitre 11, il a beaucoup plus le moral que les autres, et quand on arrive au chapitre 12, « désormais c'est lui qui dirigeait leur aventure ». Rien de cela n'empêche les nains de revenir à leur première opinion de lui – « et à quoi bon envoyer un hobbit ! » –, et la plupart du temps, il retourne à son rôle passif, comme dans les scènes avec Beorn. Mais le style de courage de Bilbo se voit de plus en plus mis en avant, toujours dans les moments de solitude, toujours dans les moments sombres. Bilbo tue l'araignée géante « tout seul, en pleine nuit », et cela le fait se sentir « différent, plus féroce et plus courageux ». Une fois cet exploit accompli, il décide de nommer son épée (« Je t'appellerai Dard »), une action bien plus typique d'un héros de saga que d'un bourgeois moderne. Son moment le plus grandiose, néanmoins, est d'avancer seul, dans l'obscurité, au fin fond d'un tunnel, après avoir entendu le bruit de Smaug le dragon, qui ronfle :

Continuer d'avancer, faire un pas de plus dans ce tunnel est la chose la plus brave qu'il ait jamais faite. Les événements extraordinaires qui suivirent ne représentent rien, comparativement. La vraie bataille, il l'a livrée seul, à cet endroit, avant même de poser les yeux sur le formidable danger qui l'attendait.

De toutes ces façons, Tolkien souligne que Bilbo, ou « M. Bessac » comme il est encore souvent appelé, reste un personnage du monde moderne ; mais que les gens de ce monde n'ont pas à se sentir entièrement étrangers ou inférieurs dans le monde des contes de fées.

LES FICTIONS PHILOLOGIQUES

Un des aspects de la structure du *Hobbit* est donc lié à l'évolution de Bilbo qui devient de plus en plus adapté au monde des contes de fées, dans ce monde qui allait devenir la Terre du Milieu. Un autre aspect, que Tolkien était particulièrement qualifié pour créer, consiste à rendre ce monde de plus en plus familier : on pourrait dire à *l'inventer*, bien que Tolkien lui-même aurait sans doute rejeté cette description. *Le Hobbit* fonctionne, comme on l'a dit, par l'introduction d'une nouvelle créature (Gollum, Beorn, Smaug), d'une nouvelle espèce (nains, gobelins, wargs, aigles, elfes) ou d'un nouveau lieu (les Montagnes de Brume, la Forêt de Grand'Peur, Bourg-du-Lac), en

général un à deux par chapitre. Certaines de ces innovations sont des inventions.

Il n'y a pas de source pour Gollum hors de l'esprit même de Tolkien ; c'était son idée, et elle est brillante, de démarquer Gollum par son usage étrange des pronoms. Après sa toute première remarque, « Je pense que ce doit être un morceau de choix », Gollum ne va plus jamais, dans *Le Hobbit – Le Seigneur des Anneaux* est une autre histoire –, utiliser le pronom « je ».

Il parle toujours de lui en disant « nous » ou « mon précieux ». Il ne dit jamais « vous » non plus, bien que comme dans le cas du parler particulier des trolls, les imprimeurs ont fait leur maximum pour faire sens des anomalies, par exemple en changeant discrètement *we* (nous) en *ye* (forme obsolète de *you*, vous). (Les erreurs de relecture et d'imprimerie ont été la malédiction sans fin du *Hobbit* pendant de nombreuses années. Ce n'est que dans les éditions récentes que les contradictions sur le Jour de Durin ont été résolues, car on peut voir dans les anciennes éditions qu'on parle de « la dernière lune d'automne » au chapitre 3, et de « la première lune d'automne » au début du chapitre 4. Cela devrait être « la dernière ».) L'étrangeté verbale permanente de Gollum donne l'impression d'une véritable personnalité, ou d'une absence de personnalité, qui est entièrement originale. De la même façon, même si Tolkien a dit (ou est censé avoir dit), de nombreuses années plus tard, que les araignées géantes étaient un emprunt des légendes germaniques, ce n'est pas vrai. Elles sont aussi purement tolkienniennes.

Cependant, Gollum et les araignées restent des exceptions. La plupart des créations de Tolkien dans *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux* sont des produits de sa discipline professionnelle. Les « wargs » sont un exemple parfait. Il existe un mot en vieux norrois, *vargr*, signifiant à la fois « loup » et « hors-la-loi ». En vieil anglais, on trouve le mot *wearh*, « hors-la-loi » ou « paria » (mais pas « loup »), et un verbe *awyrgan*, « condamner » mais aussi « étrangler » (le sort réservé aux hors-la-loi condamnés à mort) et peut-être « s'inquiéter, se faire du mauvais sang ». Pourquoi le vieux norrois a-t-il ressenti le besoin d'un autre mot pour « loup », quand il avait le nom commun *úlfr* ? Et pourquoi le vieil anglais a-t-il voulu ajouter à ce mot un sens plus sinistre et moins évidemment physique ? Le mot de Tolkien, *warg*, marque clairement la différence entre la prononciation du vieux norrois et du vieil anglais, et son concept – des loups, mais pas de simples loups, des loups intelligents et malveillants – combine les deux anciennes options.

Beorn est un autre cas parlant. Ici, on peut imaginer Tolkien travaillant de façon un peu différente. Il a certainement dû faire cours sur le poème *Beowulf* chaque année de sa vie professionnelle, et l'une

des données élémentaires de ce poème (et comme la plupart des choses le concernant, il a fallu un demi-siècle avant que cela ne soit remarqué) est que le nom du héros signifie « ours » : il est le loup des abeilles, *bee-wolf*, la créature qui vole leur miel, et donc (comme tout lecteur de *Winnie l'Ourson* peut le dire), l'ours. Cependant, Beowulf, même s'il est extrêmement fort et excellent nageur, deux choses qui sont l'apanage des ours (les ours polaires en particulier sont semi-amphibies), n'en reste pas moins un humain tout au long de son histoire, avec seulement quelques rares évocations qu'il pourrait y avoir quelque chose d'étrange chez lui.

Pourtant, ses aventures trouvent un écho dans une œuvre en vieux norrois qu'on peut rapprocher de *Beowulf* pour d'autres raisons, *La Saga de Hrolf Kraki*, parfois appelée *La Saga du roi Hrolf et de ses champions*. Le chef des champions du roi Hrolf est un certain Böthvarr Bjarki, un analogue évident de Beowulf par ses actions. Böthvarr est un nom courant (il survit dans le village de Battersby dans le comté du Yorkshire), mais le surnom Bjarki signifie « petit ours ». Puisque son père se nomme Bjarni (« ours ») et sa mère Bera (« ourse »), il est assez évident que Böthvarr est un ours d'une manière ou d'une autre : c'est en fait un ours-garou. Comme de nombreux héros de l'antiquité nordique, il est *eigi einhámr*, « à plusieurs peaux ». À l'apogée de la bataille il se transforme en ours, ou plutôt projette sa forme ou sa peau d'ours dans la bataille – jusqu'à ce qu'il soit interrompu bêtement et que la bataille soit perdue.

Tolkien a rassemblé toutes ces pièces – toutes, il faut le dire, familières pour les universitaires étudiant *Beowulf*, et donc particulièrement pour un de l'envergure de Tolkien. S'il y a une chose évidente chez Beorn dans *Le Hobbit*, c'est que c'est un ours-garou : extrêmement fort, mangeur de miel, homme le jour et ours la nuit, capable d'apparaître sur le champ de bataille « sous la forme d'un ours ». Son nom, Beorn, est le mot vieil anglais apparenté, ou équivalent, au nom du père de Böthvarr, Bjarni, et en vieil anglais, il signifie « homme ». Mais l'ancien sens est « ours », pris et humanisé tout comme l'a été par exemple le nom moderne courant « Graham » (< *grey-hame*, qui vient du vieil anglais *græg-háma « manteau gris » : « loup »).

Pourtant, tout comme avec le « Décompte des Nains », Tolkien est allé au-delà des simples énigmes verbales pour se demander, en fonction de tous les éléments que l'on vient de lister, à quoi ressemblerait *vraiment* un ours-garou. Et la réponse est Beorn, cette étrange combinaison bourrue et joviale, féroce et au bon cœur, avec par-dessus tout cela, une qualité que l'on pourrait nommer un manque de sociabilité – tout ceci causé, bien sûr, par le fait qu'il a « plus d'une peau », c'est un « changeur de peau ». Gandalf insiste dès le début sur

cette dualité : « Il peut être abominable lorsqu'il se fâche, bien qu'il soit assez gentil quand on lui fait plaisir. » C'est un point sur lequel on insiste tout au long de l'épisode, jusqu'à ce qu'ils trouvent la tête de goblin et la peau du *warg* accrochées à l'extérieur de la maison : « Beorn était un redoutable adversaire. Mais il était désormais leur ami. » Il reste un ami sous conditions bien sûr, ainsi que les nains s'en seraient rendu compte s'ils avaient osé faire entrer ses poneys dans Grand'Peur. Beorn vient du cœur de l'ancien monde qui existait avant les contes de fées, un monde sans merci et sans Convention de Genève. L'aspect surprenant et charmant chez Beorn, peut-être, et absolument cohérent avec ses origines, est qu'il est dans le même temps végétarien, un modèle d'écologie coopérative et facilement amusé. En Beorn, *Beowulf* et la *Saga de Hrolf* ont été assimilés et naturalisés.

Tolkien n'a pas seulement emprunté à la littérature ancienne ses énigmes ou ses personnages, mais également ses décors. Dans un autre poème de *l'Edda poétique*, le *Skírnismál*, il y a un paragraphe qui semble l'avoir autant inspiré que ceux du *Dvergatal* cités ci-dessus. Juste avant ce passage, le dieu Freyr, passionnément amoureux d'une géante, a décidé d'envoyer son serviteur Skírnir pour la courtiser en son nom, en lui prêtant son cheval et son épée magique pour l'aider. Plein de résignation héroïque, Skírnir dit – au cheval, pas à Freyr :

Myrct er úti, mál qveð ec ocr fara
úrig fiöll yfir,
pyr[s]a pióð yfir ;
báðir við komomc, eða ocr báða tecr
sá inn ámatki iötunn.

Et ma traduction, qui reste au plus proche de l'original :

C'est la pénombre dehors, et je dis que nous devons voyager
au-delà des montagnes pluvieuses,
au-delà des tribus de thyrses ;
nous reviendrons tous deux, ou il nous prendra ensemble,
lui, le puissant géant.

C'est en quelque sorte caractéristique de Tolkien d'ignorer les contextes, de chercher les suggestions plutôt que les mots, ou les noms. Ici, il n'utilise pas Freyr, ni Skírnir, ni l'amour pour les vierges géantes, mais il semble s'être demandé « Que signifie vraiment *úrig* ? » Et que sont ces « tribus de thyrses » ? Une des réponses à la deuxième question est qu'ils sont une sorte d'orques – il existe un composé en vieil anglais *orc-hyrs* qui suggère que les deux sont synonymes. Quant à *úrig*, les éditeurs allemands du poème suggèrent « humide, ayant la

brillance de l'eau ». Tolkien semble avoir préféré « brumeux », avec ses suggestions de paysages cachés. Dans *Le Hobbit*, Bilbo fait exactement ce que Skírnir dit qu'il va faire : il traverse les Montagnes de Brume et survole les tribus d'orques. Mais les deux événements sont placés au centre de l'action, au lieu de rester toujours à la frontière du sens, comme dans le poème nordique.

Tolkien dérivait le nom Mirkwood, nom anglais de la forêt de Grand'Peur, exactement de la même façon. *Myrcviðr* est mentionnée plusieurs fois dans les poèmes eddiques. Les héros burgondes la traversent, *Myrcvið inn ókunna*, « Mirkwood l'inconnue », lors de leur désastreuse visite à Attila le Hun. Hlōthr le Hun la réclame comme faisant partie de son patrimoine face à son demi-frère goth dans le poème *La Bataille des Goths et des Huns*, *Hrís þat it mæta, er Myrcviðr heitir*, « la splendide forêt qu'on appelle Mirkwood » – le poème fait partie de *La Saga du Roi Heidrek* dont on a déjà parlé. Il semble y avoir un consensus parmi les écrivains nordiques sur le fait que Mirkwood est à l'est et constitue une sorte de frontière, peut-être entre les montagnes et les steppes. Mais une fois encore, elle n'est jamais mise en avant ; Tolkien a réagi en la plaçant au centre, en faisant d'elle un lieu « inexploré » et presque littéralement vierge de tout chemin, en la maintenant comme un endroit qu'il faut traverser pour aller vers une destination à l'est, mais aussi en la peuplant d'Elfes.

Nous le savons à présent, il avait commencé à créer un monde et une mythologie elfiques plus de vingt ans avant d'écrire *Le Hobbit*, dans la série de récits qui allaient devenir *Le Silmarillion*, et qui seraient ensuite publiés de façon plus exhaustive dans les différents volumes de *l'Histoire de la Terre du Milieu*. En 1937 cependant, il usait avec parcimonie de ce monde et de cette mythologie, ne faisant que quelques références à Elrond dans le chapitre 3, « l'un de ceux dont les ancêtres ont eu un rôle à jouer dans les étranges contes d'avant le commencement de l'Histoire », à « la langue apprise des elfes aux jours où le monde entier était merveilleux » au chapitre 12, et dans le long paragraphe discutant des Elfes sylvaains, des Hauts-Elfes de l'Ouest, des Elfes clairs, des Elfes profonds et des Elfes marins au chapitre 8.

Tolkien a tiré son inspiration pour les Elfes sylvaains du *Hobbit*, une fois encore d'un unique passage du poème moyen anglais *Sir Orfeo*, dont sa traduction complète devait paraître de nombreuses années plus tard, en 1975. Il contient un passage célèbre dans lequel le Roi Orfeo, errant seul et fou dans la nature après l'enlèvement de sa femme par le Roi de Faerie – l'histoire est une version entièrement revue du mythe classique d'Orphée et Eurydice – voit une chasse féérique. Voici la traduction de ce passage :

Le roi de Féerie et sa suite,
En ses chasses et ses poursuites,
Et entendre des cris au loin,
Des cors, les aboiements des chiens.
Mais jamais bête ils ne prenaient,
Et lui ne sut où ils allaient. ³

Le premier signe annonçant les Elfes dans le chapitre 8 du *Hobbit* est le cerf galopant qui charge les nains alors qu'ils tentent de franchir la rivière de l'oubli dans la forêt de Grand'Peur. Après qu'il a sauté par-dessus la rivière et été abattu par la flèche de Thorin, « ils perçurent *une sonnerie de cors résonnant faiblement* dans les bois, et des aboiements de chiens au loin. Ils devinrent tout à coup silencieux, dressant l'oreille ; et il leur sembla qu'une grande chasse se déroulait au nord du sentier, sans qu'ils voient pour autant quoi que ce soit ».

Lorsque Orfeo entend la chasse, le son est lointain, car on ne sait pas s'il est dans le même monde que les fées, qui chassent les bêtes mais ne les attrapent jamais. La chasse des nains résonne au loin, pour une raison beaucoup plus pratique, car après tout, ils sont dans une forêt dont le nom est à l'origine *Mirk-wood*, le bois sombre, et ils ne peuvent ni voir ni entendre très clairement. Mais l'idée est la même dans les deux cas, celle d'un puissant roi poursuivant ses activités royales dans un monde toujours hors de portée des étrangers et des intrus dans son domaine. Tolkien a énormément développé ce point de départ, avec des idées issues de sa propre mythologie (la forteresse souterraine) et des contes de fées traditionnels (les fées qui disparaissent chaque fois que des étrangers s'approchent), mais il a continué d'utiliser la même technique qu'avec les énigmes et Beorn et les noms des nains ou des lieux : il a pris des fragments de littérature ancienne, développé leurs indices très suggestifs d'un sens plus profond et en a fait une histoire cohérente et consistante – ce que les poèmes anciens n'ont pas daigné (ou ont échoué à) faire.

Il y a un dernier usage évident de l'ancienne poésie héroïque dans *Le Hobbit*, qui montre cette fois Tolkien jouant clairement avec les anachronismes, avec le contraste entre l'ancien et le nouveau : la conversation de Bilbo avec Smaug. Il y avait trop peu de dragons dans la littérature ancienne au goût de Tolkien, trois pour être précis, selon son calcul – le Miðgarðsorm ou « Ver de la Terre du Milieu » qui devait détruire le dieu Thor lors du Ragnarök ; le dragon que Beowulf combat et tue au prix de sa vie ; et Fafnir, qui est tué par le héros nordique Sigurð. Le premier était trop énorme et bien trop mythologique pour apparaître dans une histoire à échelle humaine ; le deuxième a de bons atouts, mais ne parle pas et n'a pas de personnalité propre – même si Tolkien a pris dans *Beowulf* l'idée d'un

voleur dérobant une coupe, puis revenant avec un groupe de treize compagnons.

Pour l'essentiel cependant, Tolkien n'avait pour travailler que le troisième dragon, Fafnir. Dans le poème eddique *Fásfnismál*, Sigurð le poignarde par en dessous, après avoir creusé un fossé sur la route où le dragon rampe – c'est peut-être de là que viennent les « diverses façons de transpercer, taillader, de plonger la lame par en dessous » que les nains mentionnent quand ils discutent des « histoires de dragons déchus, historiques, douteuses ou mythiques » dans le chapitre 12 –, mais Fafnir ne meurt pas immédiatement. Au lieu de ça, pendant vingt-deux paragraphes, le dragon et le héros discutent, et Tolkien a tiré plusieurs pistes de cette conversation.

La première, c'est que dans le poème eddique, Sigurð, pour commencer, refuse de donner son nom, mais répond par énigmes, se définissant comme sans mère et sans père. Tolkien donne un tout nouveau contexte à cette attitude, en expliquant : « C'est là bien sûr la manière de parler aux dragons... aucun dragon ne peut résister à la fascination des énigmes. » La raison de l'attitude de Sigurð quant à elle tient à ce que Fafnir était en train de mourir, et que selon la légende, les mots d'un mourant avaient grand pouvoir, s'il maudissait son ennemi par son nom. Mais le poème eddique est, comme souvent, décevant pour un esprit logique, car Sigurð donne son nom peu de temps après ce passage, et Fafnir semble tout savoir de lui. Tolkien a utilisé le début de la conversation puis ignoré les développements ultérieurs. Il emprunte une deuxième piste dans la tentative astucieuse et efficace de Fafnir de semer la discorde entre ses meurtriers, car Fafnir donne à Sigurð un conseil non sollicité : « Je te conseille, Sigurð, si tu acceptes ce conseil, rentre chez toi... Regin m'a trahi, il te trahira aussi, il sera notre mort à tous les deux. »

De la même façon, Smaug conseille à Bilbo de se méfier des nains, et Bilbo (avec moins de raison que Sigurð) se laisse convaincre pendant un moment. Il y a un troisième élément, après la mort du dragon, car Sigurð, goûtant le sang du dragon, acquiert la capacité de comprendre le langage des oiseaux, et comprend ce que les sittelles racontent : que Regin a bien l'intention de le trahir. Dans *Le Hobbit*, bien sûr, c'est la corneille qui comprend le langage humain, pas l'inverse, et son intervention est fatale pour le dragon, pas pour les nains. On peut seulement dire que Tolkien connaissait parfaitement l'unique et célèbre conversation entre humain et dragon dans la littérature ancienne, et admirait la façon dont elle créait une impression d'intelligence froide, ingénieuse, surhumaine, « une forte personnalité », pour utiliser la terminologie très moderne de Tolkien. Cependant, comme souvent, Tolkien a pris les indices mais a pensé pouvoir les améliorer.

La majeure partie des améliorations vient d'une sorte d'anachronisme, qui, comme souvent dans *Le Hobbit*, crée deux styles verbaux très différents. Au départ, Smaug ne parle pas comme Beorn, ou Thorin, ou Thranduil le roi des Elfes, ni comme aucun autre personnage du monde héroïque. Il parle comme un gentleman anglais du xx^e siècle, mais clairement issu de la classe supérieure, pas du tout de la bourgeoisie. Sa principale caractéristique verbale est une sorte de politesse élaborée, voire une circonvolution, bien sûr complètement hypocrite (comme c'est souvent le cas avec la classe supérieure anglaise), mais insidieuse et difficile à déjouer. « Tu sembles [être familier avec] mon nom », dit Smaug, avec une pointe de sécheresse – être « familier » est un comportement vulgaire, comme appeler les gens par leur prénom dès la première rencontre –, « mais je ne me rappelle pas t'avoir déjà senti ». Smaug pourrait être un colonel dans un wagon, à qui on s'adresse sans les présentations d'usage et qui gèle son interlocuteur de son ton hautain.

Il continue avec un mélange caractéristique de franchise et de fausse déférence qui marque l'insulte : « Qui es-tu et d'où viens-tu, *si je peux me permettre* ? » (je souligne). Bilbo se lance alors dans son introduction énigmatique, mais quand Smaug reprend longuement la parole, il adopte à son tour un ton courant, voire familier : « Ne fais pas l'innocent ! » (signifiant : « N'essaie pas de m'embrouiller ! ») « Tu vas mal finir si tu entretiens de telles amitiés ! » (« amitiés » ici est entièrement sarcastique). « *Surtout n'aie pas peur* d'aller leur donner ma façon de penser » (je souligne encore : Smaug parle toujours d'un ton léger, mais le sous-entendu est clairement méprisant).

Alors qu'il continue avec confiance, son discours s'émaille d'interjections, « Ça alors ! », et avec encore plus de circonvolutions moqueuses, « Peut-être que de cette façon, tu n'auras pas complètement perdu ton temps... T'es-tu jamais demandé... » Cela ne rappelle en rien Fafnir, ni Sigurð, ni aucun autre personnage d'une épopée ou d'une saga d'ailleurs, mais cela ressemble de façon convaincante au comportement d'un dragon : menaçant, mais froid et horriblement vraisemblable. Il n'est pas surprenant que Bilbo ait été « désarmé ».

Cependant, ce n'est pas la seule façon de parler que Smaug possède. Quand Bilbo mentionne enfin le motif héroïque de la « Vengeance » – et tout au long de la conversation, Bilbo parle dans un style bien supérieur à son habitude –, Smaug répond de façon plus archaïque et plus héroïque qu'aucun personnage ne l'a fait auparavant dans le livre. « J'ai dévoré son peuple comme un loup dans la bergerie : où sont les fils de ses fils qui osent réclamer vengeance... Mon armure est comme dix boucliers, mes dents comme des épées, mes griffes sont des lances, le choc de ma queue est comme un coup

de tonnerre. » Son langage ici se rapproche de celui de l'Ancien Testament, et l'auteur répond à ce style dans la description qu'il fait du dragon.

Après le premier vol de Bilbo, quand Smaug s'éveille et découvre qu'il a été cambriolé, « les nains entendirent la rumeur affreuse de ses ailes » – « rumeur » ici a le sens clairement ancien de « bruit éloigné », pas le faible sens moderne de « commérages ». Quelques fois, Tolkien utilise en anglais la technique de substitutions des adjectifs pour des adverbes, « [Lent] et [silencieux], il rentra dans sa tanière [...] il s'était laissé flotter dans l'obscurité comme un monstrueux corbeau, lourd et lent », créant une fois de plus un effet d'ancienneté. La dernière déclaration bravache de Smaug envers lui-même, à la fin du chapitre 12, « Je leur rendrai bientôt visite, et ils se rappelleront qui est le véritable Roi sous la Montagne », utilise en anglais l'association de la troisième personne et du verbe *shall*, qui rappelle les vantardises des héros en vieux norrois et vieil anglais, un usage à présent condamné ou considéré anormal par les grammairiens modernes. Smaug semble en fait avoir un pied, ou une griffe, dans deux mondes en même temps. Et au moins sous cet aspect, il ressemble au hobbit Bilbo.

BATAILLE DE STYLES

Se débarrasser de Smaug restait, sans doute, le problème majeur du scénario du *Hobbit* pour Tolkien. Ses sources anciennes ne lui servaient pas à grand-chose. Viðar, le fils d'Odin, tue le Miðgarðsormr en plaçant un pied sur sa mâchoire inférieure, saisissant la mâchoire supérieure pour la déchirer en deux. Il semblait ne pas y avoir en Terre du Milieu de héros susceptible de suivre cet exemple. La « coupure par en dessous » de Fafnir par Sigurð était trop évidente pour être réutilisée, et la victoire en martyr de Beowulf aurait signifié créer un « guerrier », un personnage manifestement héroïque qu'il aurait été difficile d'intégrer aux côtés de Bilbo. Tolkien a résolu ce problème, comme souvent, par une sorte d'anachronisme, par la figure de Bard.

Par certains côtés, Bard est un personnage de l'ancien monde des héros. Il tire sa fierté de son lignage, depuis Girion Seigneur du Val. Il rétablit la monarchie à Bourg-du-Lac, qui jusque-là semblait être une sorte de république commerciale. La preuve de son héritage réside dans une arme à qui il parle comme si elle pouvait le comprendre, et comme si elle aussi voulait se venger du fléau de son ancien maître : « Ma flèche noire !... Tu m'as été léguée par mon père comme ses pères t'avaient léguée à lui. S'il est vrai que tu es issue des forges du véritable roi sous la Montagne, va sans tarder et ne t'égare point ! » Et

c'est cette flèche, bien sûr – tirée par Bard mais guidée par la corneille, et finalement par Bilbo –, qui tue le dragon, d'une façon qui n'est pas sans rappeler Sigurð ou Beowulf.

La mort de Smaug est, cependant, présentée dans sa plus grande part et jusqu'au coup final d'une façon qui semble bien plus moderne. C'est avant tout une scène de foule. Quand le feu du dragon apparaît pour la première fois dans le ciel, la réaction de Bard n'est pas de préparer ses propres armes, comme Beowulf, mais d'organiser une défense collective, comme un officier d'infanterie du ^{xx}^e siècle. Il ordonne à toute la ville de remplir des seaux d'eau, de préparer des flèches et des dards, de détruire le pont – l'équivalent pour la Terre du Milieu de creuser des tranchées, collecter des munitions, organiser des groupes de contrôle des avaries. Face à Smaug se dressent une place fortifiée et des tirs de volée, avec Bard qui court dans tous les sens « encourageant les archers et insistant auprès du bourgmestre pour qu'ils aient l'ordre de se battre jusqu'à la dernière flèche ».

La fin de la citation révèle la nature mixte de la scène, car l'expression qu'on pourrait attendre c'est « se battre jusqu'à la dernière balle », une expression issue de l'ère des mousquetons. De la même façon, « il y avait encore une compagnie d'archers qui tenait bon parmi les maisons en flammes ». « Tenir bon » est une autre expression moderne, suggérant des cartes et des lignes de front – la version vieille anglaise serait quelque chose comme « tenir sa position », c'est-à-dire l'endroit où l'on se tient. En fait, toute la scène, même si elle se déroule à une époque d'arcs et de flèches, ressemble plus à la Première Guerre mondiale, pendant laquelle Tolkien lui-même a combattu, qu'à une bataille légendaire des Âges Obscurs. Bien qu'au final la victoire soit décidée par un seul homme et une arme ancestrale, la vigueur de la description vient de l'action collective, de la préparation et de l'organisation : en un mot, de la discipline.

J'ai commenté dans *The Road to Middle earth* (1992) l'idéalisation au ^{xix}^e siècle de cette qualité comme la vertu la plus prisée de l'Empire britannique, et Tolkien n'était pas étranger à cette notion dans la vraie vie. Quand il mentionne, dans sa conférence sur *Beowulf* en 1936, les hommes du présent « qui ont entendu parler de héros et en ont même vu » (p. 34), il se réfère sans doute à sa propre expérience de la guerre – il ne fait aucun doute pour moi qu'il savait, avec une fierté collective, que son propre régiment, les Fusiliers du Lancashire, avait remporté plus de médailles Victoria Cross (dix-sept) pendant la Première Guerre mondiale que n'importe quel autre. Mais quand on parle des héros de guerre modernes, puis des héros anciens, le contraste des styles est très marqué, les seconds (par exemple) n'ayant presque jamais idée de s'inquiéter pour les autres – dans les sagas, personne n'est jamais félicité, et encore moins décoré, pour avoir

sauvé les blessés sous les tirs ennemis –, les premiers (par convention) manquant des motivations personnelles et de la soif de gloire qui sont souvent vues aujourd'hui, dans les épopées et les sagas, comme de l'arrogance et un manque de modestie. Et pourtant, devait penser Tolkien, n'y avait-il vraiment aucun rapport, aucune connexion du tout ? Le lien entre les batailles des Âges Obscurs et la Première Guerre mondiale ne pourrait-il pas être comme celui qui lie Gollum et Bilbo : différents en surface, similaires en dessous ? C'est ce qui semble être le cas pour Bard.

La bataille des styles superficielle menant à une compréhension plus profonde de l'unité globale, voilà finalement le thème principal (et même la plus grande leçon) du *Hobbit*. L'affrontement de surface est exploité de façon comique dès le début, quand les « façons commerciales » de Bilbo rencontrent celles du narrateur et celles de Thorin, aux chapitres 1 et 2. Bilbo parle depuis le cœur du monde bourgeois quand il dit obstinément « J'aimerais que vous me parliez des risques et des dépenses encourus, du temps à consacrer, et la rémunération offerte, etc. », et que le narrateur se moque de lui en traduisant ce langage commercial en langage courant – « Ce qui voulait dire, en substance : “Que vais-je en retirer ? Et puis-je espérer en revenir vivant ?” »

Thorin le bat alors à ce jeu avec sa lettre qui établit, dans une parodie d'anglais des affaires : « Conditions : paiement en espèces sur livraison, jusqu'à concurrence d'un quatorzième des profits réalisés (le cas échéant) ; tous frais de déplacement inclus en toutes circonstances, frais funéraires couverts par nous ou nos représentants si l'éventualité se présente et que les circonstances le permettent. » Les mots et expressions tels que « paiement sur livraison », « profit », « frais de déplacement » n'étaient pas, et ne pouvaient être, utilisés à l'époque médiévale (le mot « profit » n'est même pas enregistré dans son sens moderne par l'*OED* avant 1604).

Mais d'un autre côté, peu de contrats à l'heure actuelle conditionnent les bénéfices avec l'expression inquiétante « le cas échéant », ou partent du principe qu'il n'y aura probablement pas de dépenses funéraires, car les parties du contrat auront été dévorées – bien que Beowulf dise exactement la même chose aux vers 445-455 de son épopée. Même la signature de la lettre, « Thorin & Cie », est ambiguë. Rien n'est plus courant dans le commerce moderne que le « & Cie ». Mais la « Cie » de Thorin n'a rien d'une SARL, c'est une compagnie dans le sens le plus ancien – des compagnons de voyage, des « copains de chambrée ». Dans cet affrontement initial, le style délibérément adulte de Bilbo perd dans les grandes largeurs. Il semble pompeux, évasif, autotrompeur et facilement déjoué par la concentration des nains sur les probabilités réelles.

Après cela, on peut dire que les styles font le balancier. Celui de Thorin est toujours élevé quand ils arrivent à Bourg-du-Lac et qu'il s'annonce avec une pompe entièrement sincère comme « Thorin fils de Thrain fils de Thrór, Roi sous la Montagne ». Fili et Kili reçoivent le même traitement, « Les fils de la fille de mon père... Fili et Kili du peuple de Durin », mais Bilbo est relégué à la chute, « et M. Bessac qui a voyagé avec nous depuis l'Ouest ».

Il faut noter que la ville de Bourg-du-Lac en elle-même est un lieu d'affrontement des styles, où l'on trouve au moins trois attitudes distinctes : le scepticisme frileux du bourgmestre, similaire à celui de Bilbo au début, mais allant chez les jeunes jusqu'à douter des anciennes histoires et de l'existence du dragon ; un romantisme qui équilibre cette première attitude, mais qui n'est pas plus sensé, fondé sur de « vieilles chansons » dont le sens s'est perdu, dans lesquelles le dragon existe bien mais ne doit plus être craint ; et la vision sombre et impopulaire de Bard, à égale distance des deux autres. Bourg-du-Lac, au centre du livre, fonctionne comme une autre image de modernité au premier abord hostile, décor dans lequel Thorin et les nains apparaissent à la fois splendides et réalistes.

Mais à ce moment-là, la balance stylistique penche de l'autre côté. Quand Thorin se lance dans un nouveau discours emphatique au début du chapitre 12, qui contient la formule épique « L'heure est venue », le narrateur intervient pour commenter : « Vous connaissez le style de Thorin dans les grandes occasions. » Et Bilbo en rajoute avec un mélange de parler franc et d'exagération sarcastique : « Si vous êtes en train de dire qu'il est de mon devoir, selon vous, d'explorer en premier le passage secret, ô Thorin fils de Thrain Lécudechesne, puisse votre barbe aller toujours s'allongeant [...] alors venez-en au fait ! » La rhétorique des nains, et leur splendeur, revient à la vue du trésor, qui remplit même *Bilbo* « du désir des nains » ; mais même cela est gardé sous contrôle par les réactions du hobbit. Sa cotte de mailles en *mithril* et son heaume orné devraient le transformer encore plus que ne le fait le baptême de Dard, mais même s'il apprécie ces objets, il ne peut s'empêcher de se replacer dans son contexte familial : « Je me sens magnifique... mais je suppose que j'ai surtout l'air ridicule. Comme les voisins riraient s'ils me voyaient sur la Colline dans un tel accoutrement ! J'aimerais quand même avoir un miroir sous la main ! »

L'affrontement final des styles intervient cependant aux chapitres 15 et 16. Le chapitre 15 (« L'orage se prépare ») atteint des sommets d'archaïsme encore jamais rencontrés. Le corbeau Roac fils de Carc parle avec une dignité impressionnante ; lorsque Thorin déclame son discours de défi, il répète ses titres et s'appuie sur une version nouvelle et agressive de la chanson des nains du chapitre 1 ; le

chapitre débouche sur les négociations entre Thorin et Bard, dans un style si archaïque, si rempli de questions rhétoriques et d'inversions grammaticales, qu'il en devient difficile à suivre. Ce qui ressort de façon impressionnante, c'est la difficulté de négocier une fois que les questions d'honneur entrent en jeu. La plus grande partie du chapitre serait tout à fait appropriée dans les situations que l'on trouve dans les « Sagas des Rois » islandaises. Mais dans le chapitre suivant, Bilbo prend les choses en main, et il le fait en retrouvant ses « manières commerciales » qui s'étaient révélées si peu efficaces au début du livre.

En donnant la Pierre Arcane à Bard et au Roi des Elfes, il dit « en prenant sa contenance la plus sérieuse : "Enfin vous savez bien... cette situation me désespère. J'aimerais bien être de retour dans l'Ouest, où les gens sont plus raisonnables" ». Et ce disant, il sort – d'une poche de sa veste, qu'il porte toujours par-dessus sa cote de mailles – la lettre originale de « Thorin & Cie ».

Sa proposition suivante s'attarde sur le véritable sens du mot « profits », et utilise des termes comme « intérêts » et « revendications » faisant partie du vocabulaire du monde moderne (occidental) et relativement inconnu de l'ancien (nordique). Mais à ce stade, Bilbo est complètement revenu à ses origines, et démontre de surcroît sa supériorité éthique. Il rejette la suggestion du Roi des Elfes de rester avec eux en sécurité et avec honneur, et il faut remarquer qu'il le fait par pur scrupule personnel, en raison de la parole qu'il a donnée à Bombur, qui serait blâmé s'il ne revenait pas. Même si cette attitude n'est pas sans écho dans la culture classique – on pense à Regulus qui revient auprès des tortionnaires carthaginois après avoir conseillé aux Romains de ne pas payer sa rançon ou celle de ses hommes –, elle est foncièrement bonne, non agressive et antihéroïque ; tout en étant d'un courage indéniable, comme la décision de Bilbo de retourner dans les tunnels des gobelins, ou de descendre dans la grotte de Smaug. C'est à ce moment-là que Gandalf réapparaît, pour approuver la décision de Bilbo, le rétablissant en tant que « M. Bessac », et le renvoyer à des rêves non pas de trésor, mais d'œufs au bacon.

Thorin tombe alors au plus bas point du balancier quand il maudit Bilbo, alors que celui-ci balaie les formules de politesse de nains tout comme Gandalf avait fait de sa politesse au début du livre : « Est-ce là tout le service que vous et votre famille m'avez promis, Thorin ? » Il faudra la Bataille des Cinq Armées et sa propre mort héroïque pour rétablir Thorin, et Bilbo ne joue presque aucun rôle dans ces événements, sauf pour dire de façon un peu déprimante : « J'ai toujours cru comprendre que la défaite pouvait être glorieuse. Elle semble bien désagréable, pour ne pas dire douloureuse. » (C'est peut-

être une plaisanterie personnelle. L'hymne de l'école King Edward's, que Tolkien a certainement chanté tant et plus pendant sa jeunesse, est agressif même selon les standards victoriens et contient les mots : « Souvent splendide est la défaite, / La victoire peut être honteuse, / Bonne est la chance, beau est le prix, / mais c'est la participation au jeu qui est glorieuse. »)

Les deux derniers discours de Thorin, cependant, montrent un équilibre entre une ancienne dignité épique et une plus grande conscience moderne : d'un côté « Je vais maintenant aux grand'salles de l'attente, où je resterai auprès de mes pères », de l'autre une reconnaissance de « l'Ouest [et] ses richesses » et « un monde [...] plus joyeux ». Mais l'équilibre ultime et parfait n'est atteint que lorsque Bilbo et les nains survivants se séparent, avec des discours complètement opposés :

« Si jamais vous revenez nous voir [dit Balin], quand nos salles auront retrouvé leur splendeur d'autrefois, ce sera vraiment un somptueux festin ! »

« Si jamais vous passez près de chez moi », dit Bilbo, « n'hésitez pas à sonner ! Le thé est à quatre heures ; mais vous êtes toujours les bienvenus ! »

Revenir voir / passer par chez moi ; somptueux / bienvenu ; festin / thé : le contraste des mots et des attitudes est évident et délibéré. Et pourtant, il est tout aussi manifeste que derrière ces contrastes, les deux interlocuteurs *disent exactement la même chose*. Comme avec Bilbo et Gollum, Bard l'archer et Bard l'officier, les héros de l'Antiquité et des Fusiliers du Lancashire, il y a une continuité entre ancien et moderne qui est au moins aussi forte que leur différence.

COMBLER LE FOSSÉ

L'idée précédente nous ramène aux lapins, et aux hobbits. Les hobbits de Tolkien sont comme les lapins dans un sens que peu de gens soupçonnent, mais que lui était qualifié d'une manière presque unique pour voir : c'est-à-dire, dans leur histoire étymologique (réelle ou imaginaire). Le mot *rabbit* est un mot étrange. Presque tous les mots désignant des mammifères sauvages d'Angleterre sont restés les mêmes pendant plus d'un millénaire. Des mots comme *fox* (renard), *weasel* (fouine), *otter* (loutre), *mouse* (souris), *hare* (lièvre), étaient presque les mêmes en vieil anglais, c'est-à-dire *fuhs*, *wesel*, *otor*, *mús*, *hasa*. *Badger* (blaireau) est un mot relativement nouveau, qui vient du français, mais l'ancien mot, *brocc*, est toujours utilisé : à la fin de sa

vie, Tolkien s'est énervé à plusieurs reprises après les traducteurs qui ne comprenaient pas qu'un nom de lieu du Comté tel que Brockhouses signifiait *terrier de blaireaux*.

Les termes de ce genre avaient tendance à rester les mêmes également dans les autres langues germaniques : l'allemand pour *hare* est *Hase*, le danois *hare*, etc. Cela s'explique, car ces mots anciens désignent des créatures qui sont familières depuis longtemps. Mais *rabbit* est différent. Les mots désignant le même animal dans les langues proches sont différents, *Kaninchen* en allemand, *lapin* en français, etc. Il n'y a pas de mot en vieil anglais pour *rabbit*. Une fois de plus, la raison est évidente : les lapins sont arrivés relativement récemment en Angleterre, comme les visons, qui furent importés par les Normands pour leur fourrure et ensuite relâchés dans la nature. Cependant, pas un Anglais sur dix mille ne s'en rend compte, ou ne s'y intéresse. Les lapins ont été naturalisés, sont entrés dans la culture populaire et le folklore, depuis le *Petit Lapin gris* d'Alison Uttley au *Pierre Lapin* de Beatrix Potter. De nos jours, on a l'impression qu'ils ont toujours été là.

Tel est le destin que Tolkien souhaitait selon moi pour ses hobbits. Ses nains et elfes sont similaires, par l'ancienneté de leur nom et leur large distribution, aux lièvres et aux renards. Les hobbits sont (si l'on élimine la mince preuve des *Denham Tracts*) des importations, comme les lapins. Mais peut-être qu'à la fin, ou même, grâce à l'art, dès le début, on peut faire en sorte qu'ils soient harmonieux, qu'ils s'intègrent, qu'ils semblent avoir toujours été là – la niche que Tolkien réclame pour les hobbits « un peuple *discret* mais très *ancien* » (je souligne). Tolkien a même trouvé une étymologie pour les hobbits, là où l'*OED* a échoué à en trouver une pour *rabbit*.

Ses premiers mots à propos des hobbits furent, comme on l'a vu : « Au fond d'un trou vivait un hobbit » (*In a hole in the ground there lived a hobbit*). Bien des années et des centaines de pages plus tard, presque dans les dernières pages du dernier Appendice du *Seigneur des Anneaux*, Tolkien suggérerait que « hobbit » pourrait être une forme moderne dérivée d'un mot non enregistré, mais parfaitement plausible en vieil anglais, *holbytla*. *Hol* signifie bien sûr *hole*, « trou ». *Bottle* (« bouteille ») signifie encore aujourd'hui « habitation » dans certains noms de lieux en Angleterre, et le verbe vieil anglais *bytlīan* veut dire « habiter », « vivre ». *Holbytla* veut donc dire « habitant d'un trou, vivant dans un trou ». « Au fond d'un trou vivait un habitant d'un trou ». Peut-on faire plus évident ?

Il n'est pas impossible que Tolkien, un des plus grands philologues, qui en savait plus sur le vieil anglais dans les années 1930 que n'importe qui d'autre à l'époque, ait eu cette étymologie en tête, peut-être inconsciemment, quand il a écrit la célèbre première phrase sur la

copie de certificat d'études, mais je pense que c'est peu probable. Ce qui l'est plus, c'est que Tolkien, face à une énigme verbale, n'a pas connu le repos jusqu'à mettre au point une hypothèse totalement satisfaisante pour la résoudre, et que même lorsqu'il créait des mots, il le faisait avec une très forte intuition de ce qui s'accordait ou non avec les motifs linguistiques anglais.

Ces commentaires sur le mot « hobbit » sont en plus tout à fait en accord avec le concept même des hobbits. Ils sont avant tout des anachronismes, des nouveautés dans un monde ancien imaginaire, le monde des contes de fées et des comptines et de tout ce qui se cachait derrière eux à une époque. Ils conservent cette qualité anachronique obstinément jusqu'au bout, en fumant du tabac (un produit importé d'Amérique qui était inconnu de l'ancienne Europe du Nord), mangeant des patates (un autre produit venant d'Amérique, sur lesquelles le vieil Ancêtre Gamgie est une autorité).

La scène dans le chapitre « Ragoût de lapin aux herbes » dans *Les Deux Tours*, où Sam le hobbit cuisine du lapin, rêve de patates et promet que si les circonstances étaient meilleures il cuisinerait pour Gollum le grand classique des Anglais, le « *fish and chips* », est un concentré d'anachronismes. Et Tolkien en avait pleinement conscience, puisque dans *Le Seigneur des Anneaux*, il a changé le mot étranger « tabac » en « herbe à pipe » ; il a souvent parlé des patates, tout aussi étrangères, avec les termes dialectaux *taters* ou *spuds* – et dans l'édition de 1966 du *Hobbit*, il a carrément éliminé le mot « tomates », tout aussi exotique, du garde-manger de Bilbo pour le remplacer par des « cornichons » (voir *Bibliography*, p. 30).

Cependant, Tolkien a conservé le statut anachronique des hobbits, car c'est leur fonction première. Les voies de la créativité sont difficiles voire impossibles à suivre, et les schémas trop clairs risquent d'être erronés, ne serait-ce que dans leur clarté, sinon dans leur orientation générale. Mais on pourrait dire, avec une clarté sans doute simpliste, que Tolkien, comme de nombreux philologues des générations précédentes, avait conscience de l'énorme fossé entre la littérature ancienne (comme *Beowulf*) et ses avatars modernes dégradés (comme le conte « L'Ours et le Batelier »), ainsi que des défauts des deux en termes de quantité et de qualité ; qu'il ressentait l'envie de remplir les vides – ce n'est pas pour rien que sa première tentative non publiée d'une mythologie elfique s'intitule *Le Livre des contes perdus* ; qu'il souhaitait également, ce faisant, transmettre une idée du charme et de la fascination des poèmes et histoires auxquels il a dédié sa vie professionnelle ; et qu'il voulait enfin combler le fossé entre le monde ancien et le monde moderne. Les hobbits sont le pont entre les deux. Le monde où ils nous emmènent, la Terre du Milieu, est le monde des contes de fées et de l'imaginaire nordique ancien qui

les sous-tend, rendu accessible au lecteur contemporain.

Enfin, les qualités de la Terre du Milieu sont évidentes. Ses habitants présentent fréquemment un défi aux valeurs modernes par leur supériorité en termes de dignité, de loyauté (Fili et Kili meurent pour Thorin, leur seigneur et oncle maternel), de scrupules (Dáin honore l'engagement de Thorin, alors même que ce dernier est mort), ou de compétences en général. D'un autre côté, les valeurs modernes, telles que représentées par Bilbo, répondent souvent au défi par des décisions issues du for intérieur, sans témoins, motivées par le devoir ou la conscience plutôt que par des questions de richesse ou de gloire. Bilbo, et par lui les lecteurs de Tolkien, peuvent prendre conscience qu'ils ont également un droit de naissance en Terre du Milieu, ils n'ont pas besoin d'en être totalement coupés – même si l'histoire littéraire orthodoxe a tenté d'affirmer que c'était le cas.

Cependant, s'il y a deux autres qualités évidentes dans le tableau que dresse Tolkien de la Terre du Milieu, ce sont les suivantes : la profondeur émotionnelle et la richesse de l'invention. La première est inhabituelle, bien que pas inédite, dans un livre pour enfants. Peu d'auteurs pour enfants oseraient aujourd'hui inclure la mort de Thorin, ou écrire une quête qui s'achève sur une victoire aussi partielle : « il n'était plus du tout question de diviser [le butin] de la manière prévue », de nombreuses morts incluant des immortels « qui auraient dû vivre joyeusement encore pour de nombreux âges dans les bois », le héros pleurant « jusqu'à en avoir les yeux rouges ».

Ils ne s'aventureraient pas non plus vers des concepts comme « la maladie du dragon » qui frappe à la fois Thorin et le bourgmestre de Bourg-du-Lac, de sorte qu'un est « éberlué » moralement, par le « charme du trésor », et l'autre physiquement, fuyant en emportant l'or de son peuple pour mourir de faim « dans la Désolation, abandonné par ses complices ». Quant à la férocité sans pitié de Beorn, la confrontation implacable des deux-parties-qui-ont-raison entre Thorin et le Roi des Elfes, la sombre discipline de Bard, même le caractère difficile propre à Gandalf, tout cela est très loin des standards habituels de vertu telle qu'on la considère adaptée aux enfants – c'est sans aucun doute une des raisons pour lesquelles ce livre demeure tellement populaire.

Concernant la richesse de l'invention, peut-être que tout ce qu'il y a besoin de dire est que dans *Le Hobbit*, la Terre du Milieu donne une forte impression qu'il y en a plus à dire que ce qui a été dit. Quand Bilbo rentre chez lui, il « traverse bien des épreuves et des aventures [...] la Sauvagerie demeurerait tout aussi sauvage, et en ce temps-là, elle était peuplée non seulement de gobelins mais de bien d'autres créatures » : on aimerait savoir ce qu'elles sont. Quand Smaug est tué, la nouvelle se propage dans Grand'Peur : « Des sifflements, des cris et

piaillements survolaient l'orée de la Forêt... Les feuilles bruissaient et des oreilles stupéfaites se tendaient. »

Nous n'apprenons jamais à qui appartiennent ces oreilles, mais l'impression qu'on en retire, c'est que la Terre du Milieu renferme de nombreuses vies et de nombreuses histoires au-delà de celles qui viennent d'être brièvement mises en avant. La technique est ancienne, et Tolkien l'a apprise comme tant d'autres choses de ses sources médiévales, *Beowulf* et le poème *Sire Gauvain*, mais elle fonctionne toujours. Cela a peut-être surpris les éditeurs qu'une œuvre aussi unique, *sui generis* que *Le Hobbit*, ait été un succès populaire, mais une fois ce succès avéré, la demande d'une suite n'a pas pu surprendre. Tolkien avait ouvert un nouveau continent imaginaire, et il y avait à présent une demande pour en voir plus.

2. *Salomon et Saturne, Quatre Dialogues en vieil anglais*, présentés, traduits et commentés par Robert Faerber, Brepols, 1995, p. 42-43.

3. *Sir Orfeo*, traduction de Bertrand Bellet, *L'Arc et le Heaume, Hors-série, Tolkien 1892-2012*, Tolkienendil, 2012, p. 169.

CHAPITRE II

LE SEIGNEUR DES ANNEAUX (1) : CARTOGRAPHIER UNE HISTOIRE

RECOMMENCER

L'une des qualités les plus indéniables (et admirables), mais qui reste pourtant la moins imitée, du *Seigneur des Anneaux*, cette suite tant attendue de Tolkien, est la grande netteté de sa conception globale. Elle est divisée en six « Livres » – les trois volumes sous lesquels le livre est habituellement publié sont le résultat d'une décision d'imprimeur motivée par le coût du papier dans l'Angleterre de l'après-guerre. Le premier Livre emmène l'héritier de Bilbo, Frodo, avec ses trois compagnons hobbits puis l'Arpenteur (ou Aragorn) à Fendeval. Là, il est rejoint par Gandalf et le reste de la « Fraternité » de l'Anneau, c'est-à-dire Boromir, Legolas et Gimli. Leur voyage vers le sud, au cours duquel ils perdent Gandalf, occupe le deuxième Livre. À la fin de ce dernier, les huit compagnons se séparent. Boromir est tué. Frodo et Sam partent en direction d'Orodruin pour détruire l'Anneau. Pippin et Merry sont capturés par les orques. Aragorn, Legolas et Gimli les poursuivent. Durant les troisième, quatrième, cinquième Livres et une partie du sixième, ces trois groupes, encore grossis (par le retour de Gandalf) et divisés (par la séparation de Pippin et Merry), tissent leurs chemins, sans que les autres sachent forcément ce que chacun fait, ou pas entièrement (voir le schéma p. 175).

La symétrie est cependant plus que discernable ; elle est évidente dès qu'on commence à la chercher. Ainsi, on pourrait voir comme un simple accident le fait que le Livre I et le Livre II, dans *La Fraternité de l'Anneau*, contiennent un deuxième chapitre qui est pour sa plus grande part une explication du passé menant à des décisions pour le futur – et finissant peu ou prou par la même décision, que Frodo doit emporter l'Anneau dans les Crevasses du Destin. C'est *probablement* un accident que le Livre I et le Livre II contiennent environ le même nombre de changements de scènes et de scènes de danger – trois de la deuxième catégorie (la Vieille Forêt, les Côteaux des Tertres et

Montauvent, contre Caradhras, la Moria et les orques en Lórien), et quatre ou cinq de la première, la Lórien formant un parallèle avec la maison de Tom Bombadil comme lieu de refuge et d'asile.

Mais par la suite, la symétrie devient de plus en plus détaillée. Deux groupes de la Fraternité rencontrent des étrangers dans les terres sauvages, et ces étrangers leur viennent en aide : Aragorn, Gimli et Legolas sont aidés par Éomer le Cavalier alors qu'ils poursuivent les orques et leurs prisonniers hobbits à travers la prairie du Rohan ; Frodo et Sam par Faramir le Coureur alors qu'ils progressent difficilement dans les forêts d'Ithilien en direction du Mordor. La décision de libérer et d'assister les membres de la Fraternité est dans les deux cas désapprouvée par les supérieurs des étrangers qui la prennent, Théoden et Denethor.

Ces deux personnages présentent également un parallèle marqué : deux hommes âgés qui ont perdu leur fils (Théodred, Boromir) et voient en Éomer et Faramir des remplaçants douteux. Ils meurent quasiment au même moment, pendant la Bataille des Champs du Pelennor. Chacun vit dans un palais qui est décrit très en détail, respectivement dans les chapitres IV/6 et V/1, et les deux descriptions prennent une dimension tout autre si on les compare – tout comme les scènes de confrontation entre Éomer et Aragorn, Faramir et Frodo dans les chapitres III/2 et IV/5. (Les références de page ne sont pas toujours utiles dans une œuvre aussi souvent rééditée et repaginée que *Le Seigneur des Anneaux*. Quand les références au texte sont importantes, j'utilise donc le numéro du Livre [pas du volume] et du chapitre. Ici en l'occurrence, IV/6 signifie chapitre 6 du Livre IV, « La Fenêtre sur l'Ouest » dans *Les Deux Tours*, alors que V/1 désigne le chapitre 1 du Livre V « Minas Tirith » dans *Le Retour du Roi*.)

Pendant ce temps, Merry et Pippin sont clairement placés en antithèse l'un de l'autre ; Merry rejoint les Cavaliers du Rohan et Pippin les soldats du Gondor, où chacun s'élève à des rangs équivalents. Tous ces points tendent à produire un contraste culturel détaillé entre les Cavaliers et les Gondoriens, et dans le même temps, il y a un affrontement culturel continu entre Gimli le nain et Legolas l'elfe, tout comme il y a un affrontement politique entre Gandalf et Saruman – similaires au départ et parfois confondus. Tout au long des derniers Livres, on a en plus une alternance délibérée entre les mouvements spectaculaires et déterminants de la majorité de la Fraternité et la progression à petite échelle, presque au centimètre, de Frodo, Sam et Gollum.

L'ironie par laquelle les derniers vont au final décider du sort des premiers est évidente, mise en avant par les personnages et par le narrateur. Tolkien est en outre allé très loin pour mettre en place les connexions, comme lorsque Legolas voit un aigle au début de III/2,

mais ne découvre pas que c'est « Gwaihir le Roi des Vents » en mission pour Gandalf avant trois chapitres ; ou quand Sauron est distrait de sa recherche de Frodo et Sam par Aragorn qui regarde dans le palantír. Tolkien crée également avec beaucoup de soin (et de labeur) une chronologie au jour le jour pour tous les personnages, signalée dans le texte par des mentions telles que les phases de la lune. Il n'y a aucun doute que Tolkien ait fait tout cela, peu de doutes qu'il l'ait fait intentionnellement, et aucun doute non plus sur le résultat : variété, contraste, ironie, et tous les effets de ce minutieux travail sont en grande partie responsables du succès phénoménal et inégalé du livre.

Cependant, Tolkien n'a aucune idée de tout cela quand il commence à écrire, et cette situation va durer un certain temps une fois qu'il est vraiment lancé. Après le succès du *Hobbit*, il est assez embarrassé, car ce dernier a été lui-même publié presque par accident : un élève qui connaissait son existence l'a recommandé à un représentant de maison d'édition, lequel l'a encouragé à l'envoyer à Stanley Unwin, qui l'a alors transmis à son fils de onze ans Rayner pour qu'il le lise et en fasse un rapport (voir *Bibliography*, pp. 7-8). Une fois publié, *Le Hobbit* est acclamé, et Unwin, logiquement, réclame une suite. Tolkien s'est certainement demandé quoi faire.

Les textes qu'il a sous la main, et sur lesquels il travaille depuis vingt ans déjà, sont des versions, en prose et en vers, de l'ensemble de contes associés au *Silmarillion* (un ensemble discuté en détail dans le chapitre V). Il envoie un échantillon de ces textes à son éditeur, parmi lesquels Unwin sélectionne quelques extraits pour les soumettre à un adulte cette fois, un lecteur professionnel, Edward Crankshaw. Crankshaw est donc mis face à un ensemble d'anciennes légendes apparemment authentiques ne faisant aucune concession aux conventions romanesques, ce qui le laisse perplexe, et il ne le cache pas. L'histoire est racontée en détail par Christopher Tolkien dans *Les Lais du Beleriand*, pages 618-619, mais une chose est claire dès le départ, c'est qu'aucun « *Silmarillion* » n'aurait jamais pu devenir une suite au *Hobbit*. Une fois ce fait admis, Tolkien commence à travailler sur la suite qui allait devenir *Le Seigneur des Anneaux*, entre le 16 et le 19 décembre 1937, pendant les vacances de Noël de l'université.

Cependant, quelle que soit la netteté du résultat final, à ce moment de la fin 1937, et pour encore longtemps, Tolkien n'a aucun plan, et encore moins quoi que ce soit ressemblant de près ou de loin au schéma décrit au début de ce chapitre. C'est une expérience intéressante, et plutôt encourageante pour tout apprenti écrivain de fiction, que de lire la sélection de brouillons publiés dans les volumes VI-IX de l'*Histoire de la Terre du Milieu* (*The Return of the Shadow*, *The Treason of Isengard*, *The War of the Ring* et *Sauron Defeated* 4), et de noter le temps qu'il a fallu pour parvenir à certaines décisions

qui semblent évidentes et inévitables. Tolkien sait, par exemple, que l'anneau de Bilbo doit être expliqué et va devenir important dans l'histoire, mais il n'a toujours aucune idée que c'est l'Anneau, le Maître Anneau, l'Anneau-avec-une-majuscule : au lieu de ça, il remarque dans les premiers temps qu'il n'est « pas dangereux » (voir *The Return of the Shadow*, p. 42).

Un autre élément assez précoce est le personnage qui allait devenir Aragorn (l'Arpenteur), le Coureur, mais dans de nombreux brouillons, ce rôle de garde et de guide est tenu non pas par un homme, encore moins un des Dúnedain, mais par un hobbit errant appelé Trotteur, reconnaissable à ses chaussures en bois. Tolkien est resté fortement attaché au personnage, et encore plus attaché au nom Trotteur, bien qu'il soit assez perplexe sur la façon d'expliquer ce personnage. Dans *The Return of the Shadow*, on voit Tolkien se demander si Trotteur pourrait être Bilbo déguisé ; ou peut-être un parent, un cousin, l'un des « gentils garçons ou filles » emmenés par Gandalf « loin pour des aventures folles ». En lisant ces brouillons, on a souvent envie de dire, comme Tolkien commentant l'idée du mariage entre hobbits et fées, « C'est, bien évidemment, absurde » (car tous les critiques ont 20/20 en vision *a posteriori*).

Cependant, Christopher Tolkien note que plus de deux ans après que son père a commencé à travailler sur la suite, il est toujours « sans conception claire de ce qui était devant lui » (*The Treason of Isengard*, p. 18). « Le Géant Barbebois » est à ce moment-là hostile, et responsable de l'emprisonnement de Gandalf, plutôt que Saruman, qui n'est pas encore apparu (*The Return of the Shadow*, p. 363). Il n'y a « aucune trace » de la Lothlórien ou du Rohan (*The Return of the Shadow*, p. 411), même lorsque la Fraternité a déjà atteint la Moria ; Tolkien ne sait pas plus que ses personnages ce qui se trouve de l'autre côté des montagnes. Peut-être que la plus étonnante de toutes les surprises que recèlent les anciens brouillons est qu'en août 1939, alors que Tolkien est environ à la moitié de ce qui allait devenir le Livre II, sur les six Livres qu'il y aurait finalement, il pense que l'histoire est aux trois-quarts finie (voir *The Return of the Shadow*, p. 370). À ce stade, on dirait qu'il achève non pas ce qui sera la fin du *Seigneur des Anneaux*, mais celle de *La Fraternité de l'Anneau*. L'œil rétrospectif le plus aiguisé, à la lecture de ces brouillons, ne peut trouver aucune trace du schéma décrit en début de chapitre.

Un des facteurs essentiels dans le développement de l'ensemble semble avoir été l'introduction des Cavaliers du Rohan, qui, comme Barbebois, sont d'abord vus comme des ennemis, des alliés de Sauron (*The Return of the Shadow*, p. 422) – Tolkien va en effet garder des vestiges de cette idée dans l'œuvre finale sous la forme de rumeurs, que Boromir rejette avec indignation dans II/2, mais qui sont toujours

présentes à l'esprit d'Aragorn et de ses compagnons quand ils croisent les Cavaliers pour la première fois dans la prairie dans III/2. Cependant, une fois apparus, les Cavaliers développent fortement l'histoire et offrent à Tolkien l'occasion de puiser une fois de plus dans les sources littéraires anciennes. À la même période environ, il conçoit l'idée de créer un ensemble de correspondances linguistiques au sein de la Terre du Milieu, et en parallèle, il établit une explication acceptable pour les noms utilisés dans *Le Hobbit*.

Tolkien sait (mieux que personne) que les noms des nains qu'il a utilisés dans *Le Hobbit* viennent du vieux norrois ; mais si l'on y réfléchit, il est évidemment impossible que quoi que ce soit ressemblant à ces noms ait survécu depuis l'époque antique du Troisième Âge. Le vieux norrois est en effet un langage ancien, mais pas si ancien qu'on ne puisse retrouver son évolution depuis un langage encore plus ancien. Étant donné l'antiquité du Troisième Âge de Tolkien, si l'on suppose un ancêtre au vieux norrois qui serait parlé à cette époque, il serait méconnaissable. Les noms des nains du *Hobbit* doivent en toute logique être des traductions, et donc il en va de même pour les noms de hobbits ; mais dans ce cas, les véritables noms originaux des hobbits et des nains devaient avoir le même lien de parenté que l'anglais moderne et le vieux norrois (qui sont effectivement apparentés, et même assez étroitement). Les Cavaliers peuvent alors être envisagés comme l'étape linguistique entre les hobbits et les nains, en parlant vieil anglais et en étant dans les moindres détails, à l'exception d'un seul, des Anglo-Saxons.

Théoden se rend compte assez tôt qu'il existe un lien entre les hobbits et son peuple, un lien plus étroit que celui entre les hobbits et les hommes du Nord auprès desquels les nains ont emprunté leurs noms et le langage qu'ils utilisent en public ; les ancêtres du roi et ceux des hobbits ont donc forcément vécu à proximité et interagi. Tolkien a mis au point les détails de ces relations aux alentours de 1942 (voir *The Treason of Isengard*, p. 424), et a enfin achevé l'intégration de ces relations aux langues et légendes elfiques sur lesquelles il travaillait déjà depuis si longtemps : cela donne une forme plus claire à son histoire. Cependant, une chose reste certaine, c'est qu'il ne travaille toujours pas à partir d'un plan, d'un schéma général.

Il tâtonne dans son histoire au fur et à mesure de l'écriture. D'autres grandes œuvres ont été écrites de cette façon, comme les romans de Dickens, composés et publiés en feuilleton – les notes de Tolkien ressemblent souvent à celles de Dickens, les deux auteurs ayant l'habitude de faire des listes de noms possibles pour un personnage jusqu'à en trouver un qui semble convenir. Mais Tolkien, encore moins que Dickens, n'a aucune idée consciente d'où il va. Sept mois après avoir commencé à travailler sur *Le Seigneur des Anneaux*, il

se plaint de n'avoir toujours aucune histoire (*The Return of the Shadow*, p. 108). Ce qui est très étonnant, c'est que cela ne l'empêche jamais d'essayer d'en écrire une.

REVENIR EN ARRIÈRE

Tolkien a en fait plusieurs ressources à sa disposition quand il se met au travail en décembre 1937. La première, c'est l'ensemble du matériau destiné à devenir *Le Silmarillion*. Comme on l'a vu, une partie de ce matériau a été envoyée à Stanley Unwin, et bien que rejeté pour une publication séparée, rien n'empêche Tolkien de continuer à l'utiliser, comme il l'a fait ici et là dans *Le Hobbit*, pour donner une impression de profondeur et d'antiquité à son histoire principale. Ainsi, Aragorn, dans le chapitre « Une Lame dans la Nuit » (I/11), ne chante pas seulement un chant sur Beren et Lúthien, mais donne également un long récit expliquant leur légende, qui occupe une grande partie des pages rejetées par Unwin.

Plus tard, à Fendeval, dans le chapitre « Nombreuses Rencontres » (II/1), Bilbo chante à propos d'Eärendil. Ces deux poèmes sont tirés de textes que Tolkien a déjà écrits et publiés séparément, même si ce n'était que dans des magazines universitaires à la circulation limitée. Ces poèmes sont une autre source dont dispose Tolkien en 1937. *Le Hobbit* contient plus d'une dizaine de poèmes et la plupart sont légers et frivoles, comme la chanson des elfes au chapitre 3 ou les chansons pour énerver les araignées au chapitre 8 ; mais certains, en particulier la ballade des nains commencée au chapitre 1 puis développée et modifiée selon leur humeur dans les chapitres 7 et 15, ont prouvé que la poésie peut être mêlée à la narration. Entre 1923 et 1937, Tolkien a non seulement écrit et même publié un petit corpus de poèmes qui ne viennent pas de son *Légendaire* du *Silmarillion*, mais sont néanmoins disponibles pour être réutilisés. Cependant, sa source la plus importante et la plus inattendue en 1937, bien qu'elle ne soit pas sans rapport avec les poèmes juste mentionnés, c'est un intérêt prononcé pour les lieux et les noms de lieux.

Les noms de lieux, comme les énigmes, les contes de fées et les comptines, forment un lien avec le passé, pour lequel Tolkien s'est pris d'un intérêt très personnel. Ils avaient à ses yeux une valeur toute particulière, et ce, pour deux raisons. La première, c'est que les gens ne réfléchissent pas vraiment aux noms de lieux, mais les acceptent tels quels. Ainsi, ils ont peu de chance de s'en occuper, ou de les modifier, sauf par le lent et naturel procédé de l'évolution des langues dont ils n'ont pas conscience ; ce qui signifie que ces noms peuvent tout à fait contenir des témoignages d'une authenticité rare sur l'Histoire ou les anciennes traditions. Tolkien m'a suggéré une fois que

le village d'Hincksey, à l'extérieur d'Oxford, pourrait bien contenir le nom de l'ancien héros Hengest, le fondateur de l'Angleterre (< **Hengestes-ieg*, « l'île d'Hengest »). Il pensait que le nom de famille de sa propre tante Jane Neave pourrait venir du nom du chef défunt d'Hengest, Hnæf.

Cependant, il existe une autre très bonne raison de s'intéresser aux noms, c'est qu'à la différence d'autres mots, ils ont une relation spéciale avec leur référent, une relation d'un à un, évidemment. On a dit (p. 16) que « le mot n'est pas la chose », mais les noms sont bien plus proches des choses qu'ils désignent que les autres classes de mots. Si un nom existe, il offre une certaine garantie que la chose qu'il nomme existe également. Les noms, et en particulier les noms qui ne sont pas strictement nécessaires, apportent à une narration la suggestion de la réalité. Cela peut bien sûr n'être rien de plus qu'un procédé littéraire – la courte élégie du cheval du Roi Théoden dans *Le Retour du Roi* en est un bon exemple :

Fidèle serviteur funeste au cavalier :
le preste Snawmana, poulain de Piedléger.

Évidemment, nous n'avons pas besoin de savoir le nom de la mère ou du père de Snawmana, ni même ce nom de Snawmana, un personnage hautement anecdotique. Mais donner les *deux* noms, dont un est complètement extérieur à l'histoire, c'est en quelque sorte rassurant. Comme on l'a dit page 63, il y a peu de noms réels dans *Le Hobbit*, à part ceux des nains, et certains de ceux qui sont listés furent ajoutés dans des éditions postérieures, mais *Le Seigneur des Anneaux* est très différent. Il est rempli de noms, des noms de personnes et des noms de lieux, ces derniers étant souvent reportés sur une carte. Ils en disent beaucoup sur la façon dont Tolkien a commencé à travailler.

On peut trouver un éclairage intéressant sur ses méthodes et intérêts à ce stade dans la nouvelle *Le Fermier Gilles de Ham* ⁵. Elle n'a pas été publiée avant 1949, mais nous savons (voir *Bibliography*) qu'à cette époque, elle avait déjà été sérieusement remaniée, et lue devant une société littéraire d'Oxford en janvier 1938, un mois après que Tolkien a commencé *Le Seigneur des Anneaux*. On peut y voir Tolkien réfléchir, pas seulement sur les comptines, mais aussi sur les noms de lieux dans l'Oxfordshire et les comtés voisins. Le lieu fictif du titre, le village de « Ham », correspond au village réel de Thame. Pourquoi s'appelle-t-il Thame ? Pourquoi y a-t-il un *h* dans Thame, comme dans *Thames*, le nom anglais de la Tamise, que personne ne prononce jamais ?

Pas loin de Thame, on trouve le village tout aussi réel de Worminghall, qui semble signifier « le hall des Wormings ». Mais que

sont les Wormings ? Si *worm* signifie dragon (comme souvent en vieil anglais), alors les Wormings ont-ils un rapport avec un dragon – probablement un dragon apprivoisé, *tame* en anglais, puisque le village de Thame est si proche ? C'est sur la base de ce genre d'idées que Tolkien construit son histoire du diabolique dragon Chrysophylax, qui est vaincu par le Fermier Gilles avec son épée Tailbiter (« Mordqueues »), ou Caudimordax, et qui permet à celui-ci d'échapper à la tyrannie du roi du Royaume du Milieu, Augustus Bonifacius Ambrosius Aurelianus Antoninus. Toute l'histoire se situe dans un passé imaginaire, le passé des « livres de Brutus » dont parle l'auteur de *Sire Gauvain* (que Tolkien avait coédité treize ans auparavant), mais sa géographie est parfaitement réaliste. Les villages de Thame, Worminghall et Oakley, dont le pasteur a été dévoré, peuvent tous être localisés à proximité les uns des autres sur une carte des comtés d'Oxfordshire et Buckinghamshire – Thame est dans le premier et les autres dans le second, et la même carte montrera la petite ville de Brill dans le Buckinghamshire, auparavant *Bree-hill, qui devait être réutilisée dans *Le Seigneur des Anneaux* sous le nom de Brie.

La capitale du Royaume du Milieu n'est pas nommée, mais elle se trouve « à vingt lieues », donc quatre-vingt-dix kilomètres ; c'est sans doute Tamworth, l'ancienne capitale du royaume de Mercie, à une centaine de kilomètres de Thame à vol d'oiseau. Le village de Farthingho, où l'on nous dit que le Petit Royaume du Fermier Gilles maintenait « un poste avancé [...] contre le Royaume du Milieu », est quasi exactement sur la ligne reliant les deux, à un tiers de la distance mesurée depuis Thame. Quand le Fermier Gilles grogne à propos des gens étranges qui vivent au loin « au-delà des Pierres Levées et tout ça », il parle sans doute des habitants du comté de Warwickshire, par opposition à son propre comté d'Oxfordshire : la frontière entre les deux comtés passe le long des fameuses Rollright Stones. Dans *Fermier Gilles*, Tolkien utilise des noms de lieux d'une façon qu'il a évitée dans *Le Hobbit*, mais sur laquelle il va s'appuyer dans *Le Seigneur des Anneaux* (des noms comme Brill, ou Bree, ou T(h)ame, ou Farthingho, sont en apparence très différents de la Colline ou l'Eau, même si la différence historique n'est pas si grande). En outre, il s'intéresse de près au caractère local.

Tolkien met à profit son nouvel intérêt pour les noms afin de créer « Le Comté », avec sa carte détaillée, sa structure sociale complexe et son histoire élaborée, toutes expliquées dans le « Prologue » du *Seigneur des Anneaux*. Le Comté est en effet une invention brillante, qui convainc que les hobbits sont juste anglais par ses simples noms, souvent étranges à l'oreille (*Nobottle*, *Farthings*), mais en général réels (on trouve un Nobottle dans le comté du Northampshire, ainsi qu'un

Farthingstone) ; et par la ressemblance très détaillée, point par point, de son Histoire avec celle de l'Angleterre, qui va même jusqu'au fait que les deux communautés ont été fondées par deux frères appelés « chevaux » – Hengest et Horsa pour l'Angleterre, Marcho et Blanco pour le Comté, les quatre noms désignant le même animal en vieil anglais.

Le Prologue rationalise également certains des anachronismes de Tolkien dans *Le Hobbit*, expliquant que « l'herbe à pipe » est la seule contribution des hobbits à la civilisation, mais personne ne sait où ils l'ont trouvée, et qu'un service postal est l'une des rares fonctions publiques exercées par le gouvernement minimal des hobbits, avec les Shirriffs (Connétables ou shérifs en français, ou, comme Tolkien le savait bien, « *shire-reeves* », magistrats du comté, bourgmestres), le Maire (une autre fonction ancienne ayant survécu dans l'Angleterre moderne, et, comme les shérifs, passée en Amérique), et le Thain (vieil anglais *thegn*, serviteur du roi, terme que la plupart des gens connaissent par le biais de *Macbeth* où en anglais le Baron de Cawdor est appelé Thane). Mais rien de tout cela ne résout le problème sous-jacent de Tolkien avec l'histoire, avec l'avancement de l'histoire. La solution à ce problème est venue d'un poème publié quelques années avant *Le Hobbit*, un poème né d'une profonde implication dans l'environnement local, les noms et les cartes.

Ce poème, « Les Aventures de Tom Bombadil »⁶, Tolkien l'a publié dans *The Oxford Magazine* en 1934. Bien des années plus tard, il sera retravaillé pour devenir le poème éponyme d'un recueil publié comme cadeau de Noël pour Jane Neave, sa tante favorite vivant à « Bag End », mais la version de 1934 est différente, elle provoque une narration plutôt que de suivre une histoire déjà écrite, comme c'est le cas en 1962. Les deux versions présentent Tom Bombadil sans autre forme d'explication :

Le vieux Tom Bombadil était un joyeux bonhomme ;
Il portait une veste bleu vif et des bottes jaunes.

Les deux versions attribuent à Tom quatre aventures, ou rencontres, avec des êtres maléfiques. Dans la première, il est attiré dans la rivière par « Baie d'Or, fille de Dame Rivière » ; dans la deuxième, il est emprisonné par l'« Homme-Saule » ; dans la troisième, il est emmené dans un terrier par « Maître Blaireau » et sa famille ; dans la dernière, alors qu'il rentre chez lui, il trouve l'« Être-des-Galgals » qui l'attend derrière la porte :

« Tu avais oublié l'Être-des-Galgals, l'hôte du vieux tumulus
là-haut, au sommet de la colline couronnée de son anneau de

pierres !

Il s'est encore échappé. Sous terre il va t'emmener.

Pauvre Tom Bombadil, il fera de toi un être blême et froid ! »

Tom réagit à toutes ces aventures avec une confiance en lui totale et de simples ordres, qui sont toujours obéis : « Redescends !... Veux-tu me laisser sortir... Montre-moi la sortie sur-le-champ... Va retrouver ton tumulus herbeux... Va retrouver tes richesses enterrées et tes chagrins oubliés ! » Puis, le matin suivant, il repart, cette fois-ci pour capturer Baie d'Or à son tour et l'emmener pour l'épouser. Les bêtes et les monstres se retrouvent toujours autour de sa maison la nuit, tapant aux fenêtres, soupirant dans les roseaux, pleurant depuis les collines, mais Tom les ignore tous. Les deux versions s'achèvent sur Tom chantant au lever du soleil :

Assis sur le pas de la porte il coupa les branches de saule,
Alors que jolie Baie d'Or coiffait ses blondes tresses.

Pour les lecteurs de *The Oxford Magazine* en 1934, le poème a dû sembler n'être que des rimes sans aucun sens. En fait, ce poème capture le paysage anglais, sans doute l'un des plus paisibles au monde, et le hante. Tolkien avait un peu de matière à sa disposition pour travailler. Les esprits des tertres (ou galgals) sont connus dans les sagas nordiques ; ce sont des fantômes, ou plutôt des morts-vivants, qui sortent de leur tombe pour se venger des vivants. Il y a peu de traces de cette croyance dans le folklore anglais, mais à l'inverse, les tertres sont très familiers. À peine vingt kilomètres séparent le bureau de Tolkien des Berskhire Downs dans la plaine de l'Oxfordshire, où se concentrent des monticules de l'âge de pierre, dont le fameux site Wayland's Smithy, d'où part un chemin en direction des Nine Barrow Downs. Comme il l'a fait ailleurs, Tolkien a pris une trace d'une vieille croyance nordique, l'a anglicisée et transférée dans un lieu qu'il connaissait bien.

Quant à Baie d'Or, elle est « fille de Dame Rivière », belle et charmante en elle-même, mais liée à l'image de la *hag*, la vieille femme qui rôde comme la mère de Grendel « au fond de son trou plein d'algues ». Le folklore des *hags*, les vieilles femmes ou sorcières, n'a pas été très étudié, mais les spécialistes de *Beowulf* ont au moins entendu parler des déesses aquatiques malveillantes que certains ont vues comme modèles pour l'auteur du poème. R.W. Chambers, mentor et protecteur de Tolkien pendant ses jeunes années, a mentionné les croyances en Peg Powler, dans la River Tees, et Jenny Greenteeth dans la rivière Ribble, comme de vieilles harpies aquatiques classiques.

Ce qui manquait dans la version du poème de 1934 était le nom de

rivière à laquelle la femme de la Rivière appartenait. En 1962, Tolkien pouvait la nommer *Withywindle* (Oserondule). Cela nous donne plus d'informations sur la façon dont Tolkien travaille, à la fois avec les noms et avec les localités. La description de l'Oserondule en elle-même, lorsque les hobbits la découvrent, est l'un des nombreux brillants passages descriptifs du *Seigneur des Anneaux*. Les hobbits se retrouvent à descendre le long d'un « ravin sombre et profond », qui s'ouvre sur une vallée ensoleillée :

Un après-midi doré par un soleil tardif reposait, somnolent et chaud, sur les terres blotties dans cet écrin. Là, une sombre rivière aux eaux brunes serpentait paresseusement, bordée de vieux saules, surplombée de saules, encombrée de saules tombés, et tachetée de milliers de feuilles de saule flétries. L'air en était rempli : elles virevoltaient, jaunes, du haut des branches ; car une brise légère et chaude soufflait doucement dans la vallée, et les roseaux bruissaient, et les rameaux de saule grinçaient.

Si Tolkien sortait de son bureau de Northmoor Road, marchait jusqu'aux parcs de l'université, passait le Rainbow Bridge, puis parcourait la berge de la rivière sur la rive opposée à la ville d'Oxford dans la direction des villages de Wood Eaton et Water Eaton – comme cela lui arrivait évidemment –, il avait devant lui presque le même paysage : la rivière lente, boueuse, paresseuse, bordée de saules. La véritable rivière, celle qui se jette dans la Tamise à Oxford, est la Cherwell. L'*Oxford Dictionary of English Place-Names* donne une dérivation différente, mais Tolkien était toujours capable de rejeter les conseils des dictionnaires d'Oxford. Je pense qu'il a pour sa part dérivé le nom du vieil anglais **cier-welle*, le premier élément issu de *cier-ran* « tourner », donc « la rivière tournante, serpentine », qui est exactement ce qu'est la Cherwell – à l'inverse de la proche Evenlode, « la course droite », ou la Skirfare du Yorkshire, « la coureuse brillante », dans laquelle le prédécesseur de Tolkien à Leeds, le Professeur Moorman, s'est noyé en 1919.

Plus bas sur la Tamise, on trouve en outre Windsor, qui tire peut-être son nom de **windels-ora*, « l'endroit sur la rivière serpentine ». Enfin, *withy* est simplement le vieil anglais pour « saule », qu'on retrouve fréquemment dans les noms de lieux en Angleterre, comme Withybrook dans le Warwickshire. La Withywindle est donc une combinaison de la Cherwell elle-même, et de ses deux caractéristiques principales, les saules et le cours serpentin et lent. Nous ne connaissons pas le nom de sa sorcière résidente, mais on peut raisonnablement la voir comme plus passive, et peut-être plus

susceptible d'avoir une fille favorable aux humains, que Peg Powler la mangeuse d'enfants, l'esprit de la rapide River Tees, qui court depuis la plus haute chute d'eau d'Angleterre, High Foss.

L'Homme-Saule, en revanche, bien qu'il soit un esprit « vieux et gris », « rempli de haine à l'endroit de ceux qui vont librement sur la terre », fonctionne principalement par le pouvoir du sommeil – il envoie une fatigue irrésistible pour pouvoir ensuite piéger ou noyer les hobbits. Un tel pouvoir est, c'est bien connu, à son paroxysme lors des longs et chauds après-midi d'été, en particulier (il paraît) dans les campagnes bercées par une rivière, comme c'est le cas autour d'Oxford.

Enfin, Tom Bombadil lui-même est dès les débuts de sa conception un *genius loci*, « un esprit de l'endroit », l'endroit étant, comme Tolkien l'a dit à Unwin (voir *Lettres*, p. 26), « la campagne en voie de disparition des comtés d'Oxfordshire et Berkshire ». Les elfes du *Seigneur des Anneaux* l'appellent « l'ainé sanspère » ; il est la seule créature sur laquelle l'Anneau n'a absolument aucun pouvoir, il ne peut même pas le rendre invisible ; mais il ne pourrait pas défier Sauron de façon permanente, car son pouvoir est « au sein même de la terre », et Sauron peut « torturer et détruire les collines elles-mêmes ».

Il est une sorte d'exhalation de la terre, un esprit de la nature et, une fois encore, un esprit extrêmement anglais : joyeux, bruyant, tellement humble qu'il en devient miteux, extrêmement direct, apparemment très simple, mais pas aussi simple que les apparences le laissent croire. Le fait qu'il ne parle quasi qu'en vers, qu'ils soient présentés en strophes ou non, et que les hobbits se retrouvent aussi à chanter « joyeusement, comme si le chant était plus facile et plus naturel que la parole », donne l'impression qu'il est non pas un artiste, mais quelqu'un venu d'un âge où l'art et la nature ne faisaient qu'un, où la magie n'avait besoin d'aucune baguette de sorcier, mais venait des mots eux-mêmes. Tolkien a peut-être tiré l'idée des magiciens chantants de l'épopée finlandaise *Kalevala*, qu'il admirait tant, et dont il aurait aimé avoir un équivalent anglais.

À l'issue de toutes ces réflexions, on peut conclure qu'au moins dans les neuf premiers chapitres du *Seigneur des Anneaux* l'action ne va pas très loin. Les hobbits sortent du Comté, c'est un fait. Mais dans la Vieille Forêt, le long de l'Oserondule et sur les Coteaux des Tertres, ils se déplacent toujours dans un environnement familier, à un jour de marche maximum du bureau même de Tolkien. La ville de *Bree* (Brie) est calquée sur la ville de Brill dans le Buckinghamshire. Une des choses que Tolkien savait forcément à propos de Brill est que son nom est étrange et porte un intérêt philologique, car composé de deux éléments, *bree* et *hill*. Mais *bree* n'est rien d'autre que le mot gallois pour « colline », tout comme *hill* est l'anglais.

Le nom suggère que les arrivants anglais ont entendu ce mot, utilisé comme une description, mais ont cru que c'était un nom et ont ajouté leur propre description, créant « Bree-hill » : cette origine n'est pas très éloignée de la Colline dans *Le Hobbit*, mais le ressenti est bien sûr très différent une fois que c'est devenu un nom propre, et donc dans une relation directe avec ce qu'il représente telle que les noms ordinaires n'ont pas. Le nom de Bree est le témoin d'une autre théorie de Tolkien sur les noms de lieux, mentionnée dans la préface : que les gens pouvaient toujours y détecter le « style linguistique ». Tolkien insiste en donnant aux villages autour de Bree des noms du même style – *Archet* (Archère), du gallois *ar chet*, « le bois », *Combe* (Combe), du gallois *cwm*, « vallée ». Son intention est que les environs de Bree aient une atmosphère un peu différente de celle du Comté, et il compte pour cela sur l'intuition de ses lecteurs. Ce faisant, bien sûr, il crée encore plus de variété et de vraisemblance en Terre du Milieu. Une grande partie de ce qui semble être une activité redondante, la recherche de noms de lieux et la cartographie, finit donc par avoir un double intérêt.

Il n'en reste pas moins que tous ces facteurs – le développement du premier poème de Bombadil, son confinement consécutif dans un espace imaginaire familier, le souci du caractère local signalé par le nouvel intérêt dans les noms dans et hors du Comté – expliquent pourquoi, malgré tous les efforts de Tolkien, *Le Seigneur des Anneaux* met autant de temps à développer son thème principal. Les hobbits en particulier doivent être déterrés, ou extirpés de rien moins que cinq Maisons Hospitalières avant que le voyage de l'Anneau ne commence vraiment. D'abord Cul-de-Sac ; ensuite l'arrêt (assez inutile à dire vrai) dans la maison de Fredegar Bolgeurre à Creux-de-Crique ; puis la maison de Tom Bombadil, puis le *Poney Fringant* et enfin la maison d'Elrond.

En outre, la plus grande part de l'activité des hobbits dans ces chapitres vient non pas de leurs aventures mais de leurs récupérations : le festin avec les Elfes dans le Comté, les bains chauds à Creux-de-Crique, les chants avec Tom Bombadil, puis à nouveau dans la salle commune du *Poney Fringant*, à mesure qu'ils progressent à travers la « crème jaune, les rayons de miel, le pain blanc et le beurre » « la soupe chaude, les viandes froides, une tarte aux mûres, les miches fraîches, les mottes de beurre, et un demi-fromage bien fait », sans parler des « fruits aussi suaves que des baies sauvages et plus riches que ceux des vergers » offerts par les Elfes, ou du « très bon mets de champignons et de bacon » du Fermier Maggotte.

C'est une critique que Rayner Unwin et C.S. Lewis ont tous les deux exprimée en lisant les premiers brouillons du Livre I : Tolkien trouvait trop facile, et trop amusant, de simplement laisser les hobbits

discuter. Tolkien a fait de son mieux par la suite pour améliorer cela (on peut le voir répondre à cette critique de Stanley Unwin dans une lettre de 1938), et les parties concernant la Vieille Forêt et les Tertres ont leur charme et leur pouvoir ; mais malgré beaucoup de travail, une légère impression demeure : au départ, Tolkien cherche son histoire, et se force à avancer par une sorte de carnet de voyage.

Ces difficultés au début du livre ne sont sans doute jamais aussi évidentes que dans l'usage des Cavaliers Noirs, les Nazgûl. Le concept du « Spectre de l'Anneau », et du spectre (*wraith*) de façon générale, est un concept original et puissant, avec une résonance étonnamment moderne (comme nous le verrons dans le prochain chapitre, sur la représentation du mal chez Tolkien). Mais bien que les Cavaliers apparaissent à plusieurs reprises dans la partie « carnet de voyage » de l'histoire, de Cul-de-Sac à Fendeval, ils montrent relativement peu du pouvoir et de l'importance qu'ils acquièrent plus tard. Lors de leur première apparition (I/3), on voit un Cavalier « renifler » pour trouver Frodo, et Frodo ressent un fort désir de passer l'Anneau. Mais il ne se passe rien – chose étrange, quand cette description a d'abord été écrite, le cavalier mystérieux s'avérait être Gandalf (*The Return of the Shadow*, p. 47) !

Après cela, il y a une deuxième scène de « reniflement », dont les hobbits sont sauvés par les elfes. La troisième fois qu'un Cavalier apparaît (I/4), il est dissuadé par le simple fait de ne pas pouvoir faire descendre son cheval sur une rive abrupte. Le « cri traînant » qui suit, « le gémissement d'une créature solitaire et mauvaise », est un élément qui sera développé, mais à ce moment-là, il n'a aucun des effets de désespoir et de démoralisation qui se produisent dans les Livres suivants. En trois occasions, on apprend que les Cavaliers ont tenté de soutirer des informations d'une personne ou d'une autre, le Fermier Gamgie, le Fermier Maggotte et Filibert Fleurdebeurre, mais bien qu'ils soient impressionnants, avec leurs sifflements et leur capacité à faire dresser les poils, ils ne semblent pas avoir de pouvoirs particuliers.

Les deux attaques armées des Cavaliers, sur la maison de Creux-de-Crique et sur le *Poney Fringant*, ne font pas beaucoup de dégâts : « des bons traversins réduits en charpie », dit Fleurdebeurre. Nob fait fuir les Cavaliers qui se penchent sur Merry par un simple cri. Il n'y a que deux scènes dans les premiers moments de l'histoire où les Cavaliers montrent en partie la puissance surnaturelle dont ils seront plus tard dotés, et l'une de ces occasions est racontée plutôt que vécue en direct – la description par Gandalf de la pointe du couteau de Morgul qui avance vers le cœur de Frodo et l'aurait changé « en spectre sous la domination du Seigneur Sombre ». L'attaque sur Montauvent à la fin de I/11 livre un aperçu de ce que les Cavaliers sont dans l'autre

monde, avec la vision donnée par l'Anneau : le visage blanc, les cheveux gris, les mains blafardes, pas squelettiques mais morts-vivants, le contraire amer et dangereux de la longue vie dont jouit Bilbo et que Gollum endure.

Mais ce n'est qu'un aperçu, qui fut peut-être écrit à un stade ultérieur. D'un point de vue purement tactique, il faut admettre que les Cavaliers auraient pu s'éviter énormément de problèmes plus tard en mettant un peu plus d'efforts dans leurs attaques du début. La raison de leur manque de développement est, et reste une fois encore, le fait que Tolkien commence à écrire sans avoir d'histoire. Comme il l'a fait avec *Le Hobbit*, il écrit au sein de l'expérience de la Terre du Milieu, en utilisant le matériel qu'il a à sa disposition.

Ce n'est pas pour autant qu'il faut conclure que c'est un échec, ou une erreur. Plus tard, Tolkien va réfléchir au fait que ces premiers chapitres sont en fait partie intégrante de l'intrigue principale, et que (par exemple) l'Homme-Saule, l'esprit des Tertres, ou les esprits élémentaires qui envoient la tempête sur le Caradhras, obéissent tous aux ordres du chef des Spectres de l'Anneau (*Les Contes et légendes inachevés*, p. 387). Ce n'est pas l'impression qu'ils donnent à l'époque. Aragorn dit du Caradhras : « Il y a dans le monde beaucoup de choses hostiles et malfaisantes qui ne portent pas dans leur cœur ceux qui vont sur deux jambes ; pourtant elles ne sont pas les alliées de Sauron, mais suivent leurs propres desseins. » Et Gimli ajoute : « Le Caradhras était surnommé le Cruel, et avait mauvaise réputation... alors que la rumeur de Sauron n'avait pas encore gagné ces terres. »

Aragorn explique plus tôt, en parlant de Fleurdebeurre, qu'il vit « à une journée de marche d'ennemis qui lui glaceraient le cœur, ou qui mettraient tout son village en ruine s'il n'était constamment surveillé », mais il ne dit jamais qui sont ces ennemis – des trolls ? des géants venus des landes ? des tribus d'orques ? des Huorns-tueurs ? La scène sur les Côteaux avec le spectre est particulièrement mystérieuse, car nous n'apprenons jamais ce que le spectre avait l'intention de faire, pourquoi il avait habillé ses prisonniers avec l'or des corps enterrés, ou pourquoi cela semble avoir ranimé ses anciennes victimes (ou lui-même ?) dans les corps des hobbits – car quand Merry se réveille, il pense pour un moment qu'il est un guerrier tué longtemps auparavant dans la bataille contre le Roi-Sorcier, qui allait devenir le chef des Nazgûl.

Néanmoins, la créature des Tertres n'est pas un spectre, les créatures du Caradhras semblent être des Bombadil fous, les génies d'un paysage cruel et inhumain ; les ennemis de Fleurdebeurre restent invisibles. Quant à la mention « d'autres choses » dans les contrées sauvages à part les gobelins, dans *Le Hobbit*, c'est une excellente idée. Quand Tolkien dessine ses cartes et les remplit de noms, il ne ressent

pas le besoin de mentionner tous les noms dans l'histoire. Ils font leur travail en suggérant qu'il y a un monde au-delà de l'histoire, que celle-ci n'est qu'une parmi d'autres ; et il en va de même pour les créatures qui sont simplement mentionnées, qui n'ont aucun rôle ni aucune importance dans l'intrigue principale. La Terre du Milieu est différente de ses nombreuses imitations par sa densité, sa redondance, et par conséquent sa profondeur, et le Livre I du *Seigneur des Anneaux* contribue beaucoup à créer cette profondeur. Mais une fois cette dernière établie, il n'en reste pas moins qu'à ce stade, il faut un plus grand sentiment d'urgence narrative.

LE CONSEIL D'ÉLROND : LA RÉVÉLATION DES PERSONNAGES

C'est le chapitre 2 du Livre II, « Le Conseil d'Elrond », qui répond à cette urgence. Ce chapitre est un tour de force rarement apprécié à sa juste valeur, et la meilleure preuve de son succès, c'est que peu de lecteurs s'arrêtent pour juger de sa complexité. En outre, il enfonce la plupart des règles qu'on pourrait donner à un apprenti écrivain. Tout d'abord, il fait quinze mille mots, et il ne s'y passe rien : il consiste entièrement en des gens qui parlent. Ensuite, il y a un nombre inhabituel d'interlocuteurs présents (douze), dont la majorité (sept) est inconnue du lecteur et apparaît pour la première fois. Pour rendre les choses encore plus difficiles, le discours le plus long, par Gandalf, qui prend presque la moitié de l'ensemble, contient des citations directes de sept autres interlocuteurs, ou auteurs, qui, à part Fleurdebeurre et l'Ancien Gamegie, sont tous nouveaux dans l'histoire, et certains (Saruman, Denethor) vont devenir extrêmement importants pour l'intrigue ultérieure.

D'autres interlocuteurs, comme Glóin, citent encore de nouvelles personnes, Dáin et le messager de Sauron. Comme de nombreuses réunions de comité, ce chapitre aurait très facilement pu se désintégrer, perdre son fil, ou simplement devenir trop ennuyeux à suivre. Le fait que ce ne soit pas le cas vient de deux éléments, la connaissance extrêmement solide que Tolkien a de l'Histoire (ainsi qu'il l'avait avant de la géographie) de la Terre du Milieu ; et sa capacité inhabituelle à suggérer la variation culturelle par le jeu des niveaux de langue.

Avec plus de vingt voix à gérer, une démonstration complète de ce dernier point serait très longue, et j'ai par conséquent sélectionné quelques-unes des variations les plus marquées. Elrond est un immortel, et de loin le locuteur le plus âgé présent au Conseil – Frodo est choqué de comprendre qu'il a été témoin d'événements qui sont passés dans la légende. Il est donc naturel que son langage soit fortement marqué (même s'il reste tout à fait compréhensible) par

l'archaïsme, en particulier par un usage étrange de la syntaxe.

C'est un fait que l'anglais moderne – et Tolkien, en tant que professeur d'anglais, aurait pu à n'importe quel moment développer cette affirmation pour en faire une conférence détaillée – est devenu de plus en plus inflexible sur la syntaxe. Il est rare que le sujet n'y précède pas le verbe, ou pour les objets et compléments de ne pas les suivre ; la vieille règle qui dit que le verbe vient en deuxième et doit donc changer de place avec le sujet si quelque chose a pris la première place a quasiment disparu. Mais pas tout à fait, comme on peut le voir dans des phrases comme *Down came the rain* (« Ainsi vint la pluie ») ou *Up went the umbrellas* (« Alors s'ouvrirent les parapluies »), qui sont des expressions à la fois archaïques et complètement idiomatiques. Le parler d'Elrond est un trésor de règles secondaires de ce genre. Par exemple :

This I will have as weregild for my father, and my brother (« Je prendrai ceci en réparation de la mort de mon père et de mon frère »). Elrond cite Isildur, depuis le fond des temps : il utilise le mot archaïque *weregild* (*wergeld*, le prix de l'homme dans les lois nordiques), et place l'objet en première place dans la phrase.

Only to the North did these tidings come (« Ces nouvelles ne furent connues que dans le Nord »). Elrond parle pour lui-même : il utilise le mot archaïque *tidings*, qui est toujours utilisé dans les chants de Noël, pour ensuite faire une inversion du sujet et du verbe, comme dans la phrase citée ci-dessus.

From the ruin of the Gladden Fields... three men only came ever back (« De la débâcle des Champs de Flambes... trois hommes seulement revinrent jamais »). Elrond parle encore directement, mais l'ordre des mots est étrange, ce devrait être *only three men ever came back*.

Fruitless did I call the victory of the Last Alliance? (« Vaine, ai-je dit de la victoire de la Dernière Alliance ? ») Elrond encore, mais cette fois, il a placé un complément grammatical en premier, *Fruitless*, et a de nouveau inversé sujet et verbe.

Le parler archaïque d'Elrond est cohérent, créé non seulement par le vocabulaire (le premier recours du médiéviste amateur), mais aussi par la grammaire. Bien qu'il soit marqué, il n'est jamais intrusif au point d'obscurcir le sens ou de rendre le locuteur désuet. Il sert à distinguer son discours de celui des autres ; à agir comme un rappel constant de son âge ; et à faire le lien avec le parler également archaïque d'Isildur, quand Gandalf vient à le citer plus tard. De nombreux critiques de Tolkien se sont plaints de son style archaïque dans une partie ou une autre du livre ; ils n'ont pas vu qu'il comprenait l'archaïsme d'une façon bien plus technique qu'ils ne pourraient jamais le faire, et pouvait s'en servir ou pas à volonté, tout comme il le faisait avec les idiomes modernes.

Le nain Glóin est un autre locuteur distinctif, ou peut-être que les éléments distinctifs de son discours sont communs à tous les nains : bien que Gimli, le fils de Glóin, soit la seule personne nommée présente au Conseil qui ne parle pas, peut-être par déférence pour son père. Les nains, semble-t-il, comme les hommes du Nord dont Tolkien s'est inspiré pour leur langage, sont de nature taciturne. Les phrases de Glóin ont tendance à être courtes, et à s'arrêter là où l'on s'attendrait à ce qu'elles continuent. Il utilise souvent « l'apposition », deux constructions ayant pratiquement le même sens, la deuxième développant la première : ainsi « nous reçûmes de temps en temps des nouvelles [...] des messages nous signalant qu'on était entré en Moria ». Il la combine parfois avec une autre technique que l'on trouve dans le langage courant à la fois ancien et moderne, qui est de faire plusieurs phrases parallèles dans la forme, mais qui contiennent des connexions causales non dites. Par exemple, dans les phrases qui suivent, les mots de connexion de Glóin sont en italique, et les mots implicites, qu'il ne dit pas, sont entre crochets :

"Also we crave the advice of Elrond. *For the Shadow grows and draws nearer.* [*As we can tell, because*] We discover that messengers have come also to King Brand in Dale, and that he is afraid. [*So*] We fear that he may yield. [*Because*] Already war is gathering on his eastern borders."

« Et, bien humblement, nous sollicitons l'avis d'Elrond. Car l'Ombre croît et se rapproche. [*Nous le savons, car*] Nous apprenons que des messagers se sont présentés aussi devant le roi Brand, au Val, et que lui-même a peur. [*Donc*] Nous craignons qu'il ne cède. [*Car*] Déjà, la guerre se prépare sur les marches orientales de son royaume. »

En outre, Glóin a toujours tendance à faire des déclarations obliques. Quand, alors qu'il interrompt le récit de Legolas sur le traitement charitable réservé à Gollum, il dit : « Vous avez été moins tendres à mon égard », il veut dire non pas le contraire, mais bien l'obvers : « Vous avez été plus cruels avec moi ».

Le récit de l'échange avec le messenger de Sauron est plus frappant – et suggère que ce n'est pas tant une caractéristique de l'idiolecte de Glóin mais plutôt des nains dans leur ensemble. Le messenger ne parle pas comme un nain. D'abord, il a une tendance très peu naine à dire les choses trois fois : « En témoignage de votre amitié Sauron ne demande de vous que ceci... que vous trouviez ce voleur... et que vous lui preniez, de gré ou de force, un petit anneau, le moindre des anneaux, qu'il a volé autrefois ». Glóin insiste sur le fait qu'il cite

directement, en ajoutant après : « voleur, ce fut le mot qu'il employa » ; et plus tard, il parodie la façon de parler du messenger en répétant ironiquement l'expression « cet anneau, ce moindre des anneaux ». Cependant, le messenger semble également conscient de la différence, et à un moment tente de parler à Dáin à sa façon, dans le court échange au moment où il demande une réponse :

Dáin dit : « Je ne réponds ni oui ni non. Je dois considérer ce message et ce qu'il signifie sous ses beaux atours. »

« Considérez-le, mais point trop longtemps », [dit le messenger].

« Le temps de ma réflexion est mien, et j'en dispose comme bon me semble », répondit Dáin.

« Pour le moment », dit l'autre, et il s'en fut chevauchant dans les ténèbres.

Personne ici n'est sincère et ne veut vraiment dire ce qu'il dit. La première déclaration de Dáin est une accusation masquée (l'expression « les beaux atours » implique la laideur en dessous). La réponse ressemble à un accord, mais c'est une menace. La deuxième phrase de Dáin semble être trop générale et métaphorique pour mériter une réponse. Mais la deuxième réponse, bien qu'elle soit une fois de plus un accord, qualifie cet accord de façon si précise qu'elle se transforme encore en menace – « un jour arrivera où vos pensées ne seront plus libres ». L'échange est menaçant, il ajoute un sentiment d'urgence à la question pour laquelle le Conseil a été réuni – « Que doit-on faire de l'Anneau ? » –, mais il crée également une forte caractérisation du peuple nain dans son ensemble : entêté, secret, cachant leurs intentions, en un mot (un mot que Tolkien utilise, comme le prouve le *Tolkien Thesaurus* de Richard Blackwelder) *thrown*, une ancienne forme du verbe *to throw* signifiant « tordu, sinueux ». Il est très pertinent que ce mot du dialecte du Nord soit selon toutes les apparences le même mot que le nom du père de Thorin, Thráin.

On peut discerner d'autres différences très significatives dans le discours des personnages, par exemple dans le contraste entre Aragorn et Boromir : les deux seuls hommes présents au Conseil, de stature similaire, avec des noms similaires, et partageant un héritage commun. Ils devraient parler de la même façon, mais ce n'est pas le cas. Le parler de Boromir est dès le début relativement « elrondien » si l'on peut dire – il utilise des mots anciens comme *verily*, *deem*, ainsi que des constructions inversées *Loth was my father to give me leave* (« Mon père me laissa partir à son corps défendant »). Aragorn est tout à fait capable de répondre de la même manière, mais il semble le faire surtout quand il parle directement à Boromir, comme pour l'impressionner.

Il est également capable de parler de façon assez courante, comme quand il évoque Fleurdebeurre – Boromir ne dit pas des choses comme « un gros bonhomme », et ne montre aucun signe qu'il connaît des hommes de la classe sociale de Fleurdebeurre. Il y a bien sûr une certaine compétition entre les deux, car si Aragorn est bien celui qu'il dit être, il délogerait alors Boromir de sa position de futur Intendant. Boromir ne répond jamais directement à la question d'Aragorn : « Souhaitez-vous que la Maison d'Elendil retourne au Pays de Gondor ? » L'affrontement des styles se révèle quand Boromir (pour la deuxième fois) montre des doutes sur ce qu'il a entendu :

« Et qui sait ? L'Épée-qui-fut-Brisée pourrait encore endiguer le flot – si la main qui la tient n'a pas seulement hérité d'un bien mais aussi du nerf et de la force des Rois des Hommes. »

Le doute est porteur d'insultes, mais Aragorn y répond tranquillement, voire avec humour :

« Qui sait ? Mais la preuve en sera faite un jour. »

Cependant, même si c'est dit sur un ton léger, cette phrase contient une formule héroïque bien connue en vieil anglais : « Le moment est venu », crient les héros, « de prouver nos dires par nos actes ». Thorin Lécudechesne le dit aussi, dans *Le Hobbit*, bien que Bilbo réplique alors immédiatement en se moquant avec colère, voir pages 55-56 ci-dessus. Boromir répond de façon ambiguë à Aragorn :

« Puisse ce jour ne point trop tarder. »

La façon dont ils parlent nous rappelle, à petite échelle, qu'Aragorn est aussi l'Arpenteur, et n'a pas besoin d'être toujours digne dans ses mots et ses actes ; mais dans le même temps, l'Arpenteur est également Aragorn, et peut revendiquer autant, voire plus, d'autorité que Boromir. Il y a un léger pressentiment des problèmes futurs dans les défis à mots couverts des deux parties.

Cependant, c'est le long monologue de Gandalf qui montre la plus grande variété dans l'usage des « locuteurs imbriqués », le discours direct d'autres personnes citées par Gandalf. Sans cette variété, l'énorme quantité de détails nécessaires à l'intrigue fournie par ce monologue le rendrait ennuyeux et plat. Plusieurs des sept « locuteurs imbriqués » de Gandalf créent, tout comme Boromir ou le messager de Sauron, une impression de danger, plus ou moins dissimulée. Peut-être que le moins significatif, en termes d'intrigue, est le Vieux Gamgie, qui doit informer Gandalf que Frodo et les autres sont partis. Il en fait trop, selon Gandalf, « beaucoup de mots mais pas des plus à propos », et le magicien insiste sur ce qu'il dit vraiment :

« Je supporte pas le changement, dit-il. Pas à mon âge, encore moins le changement en mal. » « Le changement en mal », répéta-t-il plusieurs fois.

C'est bien sûr stupide quand tout ce dont il a à se plaindre, ce sont les Bessac-Descarcelle. Charquin/Saruman sera bien pire que ce « mal », et il pourrait y avoir encore pire que Charquin. Dans tous les cas, le Vieux ne connaît pas le sens de ses propres mots. En anglais, il utilise *abide*, « supporter » ; dans le contexte, cela signifie « devoir faire avec », et dans les faits, le Vieux peut effectivement faire avec – il le fait, puisqu'il n'a pas le choix.

Dans son sens plus ancien cependant, le mot signifie « attendre la fin de, attendre (stoïquement), vivre et voir », et cela serait un meilleur usage ici. Le Vieux n'apprend pas, et à la fin, il donne toujours des leçons, en étant toujours à côté : « Aucun vent n'est si mauvais qu'il n'amène rien de bon à personne, comme je dis toujours » (mais il ne l'a encore jamais dit), « Tout est bien qui finit Mieux ! » (au moins, il a arrêté l'usage des superlatifs). Le Vieux Gamgie n'est pas très important dans l'histoire, mais il personnifie l'absence de préparation psychologique ; il faut se rappeler que Tolkien écrivait « Le Conseil d'Elrond » dans les premières années de la Seconde Guerre mondiale.

Le parchemin d'Isildur, que Gandalf a découvert dans les archives du Gondor, et qui raconte comment Isildur a coupé l'Anneau de la main de Sauron après la Bataille de Dagorlad il y a fort longtemps, est rédigé dans une langue encore plus archaïque que le parler d'Elrond, utilisant l'ancienne terminaison verbale -eth – *seemeth*, *fadeth* – et les formes du subjonctif comme *were the gold made hot again* (« si l'or étoit de nouveau chauffé »). Sa caractéristique la plus inquiétante est néanmoins intemporelle : Isildur écrit, en parlant de l'Anneau, seule belle œuvre de Sauron : « Elle [cette chose] m'est précieuse, bien qu'elle me cause une grande souffrance », et tout lecteur du *Hobbit* se rappelle avoir entendu Gollum également appeler l'Anneau « mon précieux ».

Isildur au Gondor est déjà en bonne voie de devenir un spectre – un destin auquel Gollum vient d'échapper de justesse. Mais le locuteur le plus menaçant de tout le chapitre est aussi le plus moderne, et en un sens, le plus familier. C'est Saruman, le mage qui a changé de camp. Ou l'a-t-il vraiment fait ? Il veut se joindre au « Nouveau Pouvoir », qui est Sauron, pour la seule raison qu'il va gagner. Mais quand Gandalf ne montre aucun signe de vouloir prendre ce chemin, Saruman montre qu'il est aussi prêt à trahir le « Nouveau Pouvoir ». « Si nous pouvions en [l'Anneau] disposer, alors le Pouvoir nous

reviendrait à *nous*. C'est en vérité ce pour quoi je t'ai fait venir ici. » Si c'est là la « vérité », alors pourquoi Saruman a-t-il commencé par la première suggestion ? Parce qu'il doutait de l'ambition de Gandalf peut-être ?

Ou y avait-il un soupçon de vérité dans l'autre argument qu'il avance, que « les Sages, tels que toi et moi », devraient être capables de persuader, diriger, contrôler Sauron – bien qu'il ne dise pas Sauron, mais « le Pouvoir ». L'idée que quiconque, quelle que soit sa sagesse, puisse persuader Sauron, semble simplement stupide si on l'exprime de façon aussi ouverte. Pas plus stupide cependant, que la conviction répétée de nombre d'intellectuels britanniques avant et après cette époque selon laquelle ils pouvaient, d'une façon ou d'une autre, s'entendre avec Staline, ou Hitler.

Saruman parle en effet exactement comme de nombreux politiciens. Il est impossible de savoir exactement ce qu'il veut dire, car il parle de façon abstraite ; au final, on peut douter qu'il se comprenne lui-même. Son message reste dans tous les cas un message de compromis et de calcul :

« Nous pouvons attendre notre heure, garder nos pensées dans nos cœurs et déplorer peut-être les torts causés en passant, mais toujours dans un ultime et noble dessein : la Connaissance, l'Autorité, l'Ordre, toutes ces choses que nous nous sommes jusqu'ici efforcés d'accomplir, gênés plutôt qu'aidés par nos amis, par leur faiblesse ou leur inaction. Il ne devrait y avoir, il n'y aurait aucun véritable changement dans nos fins, seulement dans nos moyens. »

En d'autres termes, « la fin justifie les moyens », un sentiment dont le ^{xx}e siècle a appris à se méfier. On peut également noter l'écho du Vieux Gamgie au début ; et le vernis rhétorique inhabituel dans l'équilibre des phrases : « attendre / garder, déplorer... mais... un ultime et noble dessein, gênés plutôt qu'aidés, ne devrait pas / n'y aurait aucun. » Mais ce ne sont que des absurdités, résumées par le mot « véritable » à la fin. Que signifie « véritable » quand Saruman dit « changement véritable » ?

L'intention est assez claire, et l'on entend souvent ce genre de discours, mais je ne pense pas qu'il y ait une réponse logique à la question. Quand les gens disent des choses comme « pas de changement réel », ils veulent dire qu'il y aura des changements importants, mais qu'ils veulent que vous fassiez comme s'ils étaient mineurs. Et bien trop souvent, c'est ce que nous faisons. En Terre du Milieu, Saruman est le personnage le plus contemporain, que ce soit politiquement ou linguistiquement. Il est sur la voie de la « doublepensée » qu'Orwell allait inventer, ou décrire, presque au

même moment.

L'essentiel des paragraphes précédents est l'argument suivant : on tire des conclusions non seulement de ce qui est dit, mais de la façon dont c'est dit. Les variations de langage continues au sein de ce chapitre complexe nous disent de façon quasi subliminale quelle confiance on peut accorder aux personnages, quel est leur âge, leur degré d'assurance, d'erreur, quel genre de personne ils sont. Tout cela est aussi essentiel que les informations transmises, avant tout, comme il a été dit, pour empêcher le chapitre de dégénérer en de simples minutes de réunion de comité, car en un sens, c'est bien ce qu'est ce Conseil.

La maîtrise linguistique de Tolkien (sa compétence professionnelle) est l'une de ses capacités les moins appréciées ; il y a une ironie amère à observer des critiques dénués de toute connaissance linguistique estimer qu'ils peuvent lui dire comment faire, ou partir du principe que tout ce qui est écrit est une sorte de hasard. Néanmoins, il faut également remarquer que « Le Conseil d'Elrond » remplit une autre mission, celle de transmettre de l'information, et de le faire dans un ensemble de directions à la complexité étourdissante.

LE CONSEIL D'ÉLROND : L'ORGANISATION DE L'INTRIGUE

Si le Conseil était une réunion de comité moderne bien organisée, il y aurait seulement trois entrées à l'ordre du jour :

1. Déterminer si l'anneau de Frodo est effectivement l'Anneau Unique, le Maître Anneau.
2. Si oui, décider ce qu'il faut faire.
3. Et qui doit s'en charger.

Toutes ces questions sont explicitement exprimées pendant le Conseil. Elrond demande au début : « Qu'allons-nous faire de l'Anneau ? » ; mais plus de vingt pages plus tard, Gandalf doit reposer la question, en des termes parfaitement corrects : « Mais nous ne sommes toujours pas plus près de notre but. Qu'allons-nous en faire ? » Une des raisons pour lesquelles le Conseil n'a pas progressé est que ses membres ont été occupés avec la question n° 1 de la liste ci-dessus. Celle-ci est également clairement exposée par Boromir, bien que ce soit quelque temps après le début du Conseil, « Comment les Sages savent-ils qu'il s'agit là de [l'anneau d'Isildur] ? », et répétée par

Galdor : « Peut-être les Sages ont-ils ample motif de croire que le trésor du demi-homme est en vérité le Grand Anneau... mais ne pouvons-nous entendre les preuves ? »

La seule preuve concluante est la suivante. On sait que l'Anneau Unique est passé à Isildur, qui l'a coupé de la main de Sauron – et le Conseil possède un témoin oculaire de cet événement en la personne d'Elrond. Gandalf a vu un document écrit de la main même d'Isildur, sur lequel il a retranscrit l'inscription sur l'Anneau qu'il a pris ; et Gandalf sait que cette inscription est présente sur l'anneau de Frodo, car il l'a testé lui-même en le jetant dans le feu pour ensuite lire ce qui est apparu, à Cul-de-Sac, dans le Comté, en date du 13 avril 3018 – le Conseil se déroule le 25 octobre de la même année. Si Gandalf avait dit cela dès le début, le Conseil aurait pu avancer bien plus vite. Pourquoi ne le fait-il pas ? Est-ce simplement parce que Elrond est un mauvais président de séance ?

La façon dont « Le Conseil d'Elrond » est présenté peut en fait être résumée ainsi : la majeure partie – jusqu'au moment où Gandalf dit : « Bien, le Récit est maintenant achevé, du début à la fin », puis répète la question « Qu'allons-nous en faire ? » – est constituée d'environ sept récits principaux par différents intervenants, que je vais numéroter pour pouvoir les suivre. Le numéro 1, c'est le récit de Glóin. On y comprend clairement que Sauron *pense* qu'un anneau en lien avec les hobbits est d'une importance vitale. Le récit d'Elrond (2) nous emmène bien plus loin en arrière, pour nous dire ce qu'était l'Anneau au départ, et pour retracer son parcours jusqu'à Isildur et au désastre des Champs de Flambe.

Logiquement, nous devrions maintenant entendre parler de Gollum qui, comme le sait Gandalf, et comme ce dernier l'a expliqué à Frodo six mois auparavant dans le bureau de Cul-de-Sac, a pris l'Anneau à son ami Déagol, qui l'avait trouvé dans le Grand Fleuve qui court le long des Champs de Flambe – une connexion vitale. Cependant, dans les faits, on a là une rupture de la concentration sur l'histoire de l'Anneau par le récit d'Elrond à propos du Gondor, et la réponse de Boromir. Le poème que Boromir et son frère entendent dans leur sommeil contient le vers « Luira le Fléau d'Isildur » (le Fléau est l'Anneau), mais commence par « Cherche l'Épée qui fut brisée », et le Conseil est distrait par l'explication de ce vers, l'explication de la généalogie d'Aragorn, et par la joute verbale entre Aragorn et Boromir. C'est ce dernier qui les ramène à la discussion par la question citée plus haut : « Comment les Sages savent-ils qu'il s'agit là de [l'anneau d'Isildur] ? »

La réponse vient d'abord de Bilbo et du résumé des événements du *Hobbit* (3) (qu'un sage président de séance aurait bien pu interrompre), puis par le récit de Frodo (4) de « son expérience avec

l'Anneau depuis le jour où il était passé sous sa garde », c'est-à-dire le 22 septembre 3001, jusqu'à la date où se tient le Conseil, dix-sept ans plus tard. Si le récit de Frodo (4) continue celui de Bilbo (3), celui de Bilbo cependant n'est en rien la continuation de celui d'Elrond (2). En fait, il y a un trou de presque trois mille ans entre les deux, depuis la mort d'Isildur en l'an 2 du Troisième Âge jusqu'aux événements du *Hobbit* en l'an 2941. Le vide ne peut être comblé que par l'histoire de Gollum et, après que Frodo a fini, Galdor a en effet tendance à répéter obstinément que personne n'a encore prouvé l'identité des anneaux en question. Cependant, il pose aussi la question de savoir où est Saruman. Et Elrond demande à Gandalf de répondre, car « les questions que vous posez, Galdor, sont liées les unes aux autres ».

Ce n'est pas strictement vrai, et Elrond en tant que président de séance semble une fois de plus laisser la réunion partir dans tous les sens. L'histoire de Gandalf (5) commence de façon légèrement agressive en suggérant que Galdor n'a pas dû prêter attention à ce qui s'est dit jusqu'alors (ce qui arrive souvent lors des réunions) : est-ce que les récits (1) et (4) ne montrent pas que Sauron au moins pense que l'anneau est l'Anneau ? Galdor aurait pu répondre « oui, mais ce n'est pas une preuve », et Gandalf concède en effet qu'il y a « un vaste espace de temps entre le Fleuve et la Montagne », c'est-à-dire entre le moment où Isildur perd l'Anneau dans le fleuve Anduin et celui où Bilbo le trouve dans les Montagnes de Brume. Mais il ne remplit toujours pas le vide de façon définitive avec ce qu'il sait sur Gollum, ou sur l'inscription de l'Anneau, retournant plutôt à l'année du *Hobbit*, en 2941 (lorsqu'il n'a pas su reconnaître l'anneau de Bilbo pour ce qu'il était), puis à l'année où Bilbo a quitté le Comté, en 3001, et ensuite seulement racontant l'histoire de sa découverte du parchemin d'Isildur, avec l'information vitale de l'inscription permettant d'identifier l'anneau.

La raison aurait alors commandé d'aller directement vers le Comté pour enquêter sur l'anneau de Frodo, mais Gandalf fait un détour pour parler à Aragorn, et celui-ci donne maintenant son récit (6) de la capture de Gollum. C'est seulement après cela que Gandalf donne enfin l'argument de l'identité : il sait que l'anneau de Frodo est l'Anneau, car il a vu l'inscription dessus, dans le noir parler, qu'il répète. Il ajoute également le fait, qui explique à présent le récit de Glóin (1), que Sauron a entendu parler par Gollum de la redécouverte de l'Anneau ; et c'est ce qui a motivé ses recherches du côté des nains et des hobbits.

Le Conseil est alors à nouveau dévié par la question de Boromir à propos de Gollum et le récit par Legolas (7) de sa fuite ; puis par Gandalf qui revient aux « autres questions de Galdor » (une seule question en fait), « Qu'en est-il de Saruman ? » Une fois que Gandalf a

raconté son emprisonnement et sa fuite d'Orthanc, tout ce qu'il lui reste à faire est d'amener l'histoire au moment présent en retraçant son chemin depuis le Comté pour suivre Frodo et ses compagnons et arriver en retard à Fendeval, instant auquel il déclare : « Eh bien, le Récit est maintenant achevé, du début à la fin. »

Mais dire cela, c'est déguiser une grande partie de l'art de Tolkien. L'histoire n'a en fait pas du tout été dite « du début à la fin », mais à travers une série d'interventions, selon qu'un personnage ou l'autre réussit à détourner la conversation vers ses intérêts immédiats. Elle n'a pas non plus été racontée dans un ordre strictement logique, en se concentrant sur la question principale : l'anneau est-il l'Anneau ? Au lieu de ça, nous avons des digressions à propos du Gondor, d'Aragorn et l'Épée qui fut brisée, de Gollum, et de Saruman – autant d'éléments qui seront vitaux pour l'intrigue, mais ne le sont pas directement pour l'Anneau.

Et il y a aussi un énorme trou dans la narration, comme on l'a dit précédemment, de l'an 2 à l'an 2941, un vide que Gandalf a rempli pour Frodo (de nombreux chapitres auparavant) avec l'histoire de Sméagol et Déagol et la révélation que Gollum était auparavant un hobbit, mais qui est laissé vide devant le Conseil. On voit ici le talent de Tolkien à gérer la conversation, car ces vides, boucles et méandres ne sont jamais ennuyeux, et ne sont d'ailleurs habituellement pas remarqués. Mais là, comme il arrive souvent dans les réunions, la véritable question apparaît après de longues discussions : que faire ensuite ?

Tolkien s'occupe de cela sans tarder, en utilisant trois personnages mineurs pour avancer des réponses insatisfaisantes avant que le véritable problème puisse être abordé. Erestor suggère de donner l'Anneau à Bombadil : ce qui est rejeté. Galdor demande si l'on peut simplement le garder en sécurité ; cette proposition est également écartée. Glorfindel suggère de le jeter à la mer : trop dangereux et pas assez définitif. C'est Elrond qui finit par proposer : « Nous devons envoyer l'Anneau au Feu. » Sans écouter les objections de Boromir, il refuse qu'on le lui confie, et Gandalf soutient cette décision. L'impasse, et la tension (et la lassitude) grandissante sont soulagées par une chute soudaine du niveau linguistique, alors que les hobbits prennent la parole, l'un après l'autre, presque pour la première fois en discours direct dans ce chapitre.

Bilbo se porte volontaire, commentant avec un ridicule presque noble, « C'est fichument ennuyeux », mais mettant le doigt sur le problème – car (et une fois encore, c'est un problème bien connu des réunions de comité) on peut décider ce qui doit être fait sans pour autant décider qui va s'en charger. Et pourtant, comme le dit Bilbo : « C'est ce que ce Conseil doit décider, il me semble, et tout ce qu'il a à

décider. » Nous avons enfin atteint le point (3) de l'ordre du jour. À ce moment-là, Frodo parle, avec une simplicité extrême : « Je vais prendre l'Anneau... même si le chemin m'est inconnu », et Sam intervient pour la première fois, sa présence n'ayant même pas été mentionnée avant : « Eh bien, monsieur Frodo, nous voilà dans un beau pétrin ! »

Bien sûr, cette décision est absolument vitale pour l'intrigue, le thème, et tout le reste. C'est une preuve de l'art de Tolkien qu'il transforme cet élément en surprise, et aussi que le style très courant des hobbits alors que la décision est prise, avec ses litotes répétées (« fichument ennuyeux... un beau pétrin »), n'en reste pas moins digne, voire provocateur dans sa simplicité.

Cependant, il y a un dernier point à étudier concernant « Le Conseil d'Elrond » : il a fallu très longtemps à Tolkien pour atteindre ce niveau de complexité. On trouve les brouillons de l'histoire dans *The Return of the Shadow* ; et les premiers textes passent sur tout ce qui a été discuté ici en sept lignes à la page 395.

Mais une fois cette complexité atteinte, tout comme ce fut le cas avec l'arrivée de l'anneau et de Gollum dans *Le Hobbit* en quelque sorte, Tolkien *avait résolu son problème d'histoire*. Après ce chapitre, il y a un impératif narratif conducteur : emporter l'Anneau à Orodruin et le détruire. Il y a une série de questions non résolues : Gollum s'est échappé, Saruman a changé de camp, une menace pèse sur le Gondor, le statut d'Aragorn est révélé mais pas reconnu, qu'en est-il des Trois Anneaux des elfes, ou des Mines de la Moria et de la loyauté indéterminée du Rohan. Comme le poète anonyme le dit du Roi Arthur et ses chevaliers, dans le poème *Sire Gauvain* que Tolkien avait édité presque vingt ans auparavant, et dans la traduction de celui-ci :

Si les mots leur avaient manqué lorsqu'ils étaient allés s'asseoir,
Ils sont à présent comblés avec cette histoire : elle leur déborde
des mains.

PLUS DE RECRÉATIONS

Sire Gauvain offre également un bon exemple de la façon dont Tolkien travaille à partir de ce moment. Il s'est maintenant engagé à relever le défi établi par *Le Hobbit*. La création minutieuse de l'impression qu'il y a bien plus en Terre du Milieu que ce qu'une seule histoire ne pourra jamais mettre sur le devant de la scène a naturellement engendré l'envie d'une suite, une suite avec plus de nouveautés, et Tolkien doit à présent les découvrir. Il les trouve en très grande partie là où il a trouvé les surprises du *Hobbit*, dans la littérature ancienne – en particulier (et là, très peu de ses imitateurs

ont été capables de le suivre) dans les vides et même les erreurs de la littérature ancienne.

Pour continuer sur l'exemple de *Sire Gauvain*, le héros de ce poème, un peu comme Frodo et compagnie quand ils quittent Fendeval, se trouve assailli par toutes sortes de dangers et difficultés avant même d'arriver au but réel de sa quête. Comme le dit le poète (faisant exactement ce que Tolkien a fait dans son récit du retour de Bilbo) :

Somwhyle wyth wormeȝ he wereȝ, and with wolues als,
Sumqhyle with wodwos, þat woned in þe knarreȝ,
Bope with bulleȝ, and boreȝ operquyle,
And etayneȝ, þat hym aneled of þe heȝe felle.

Il est essentiel de voir l'original ici, mais la traduction par Tolkien de ces vers est la suivante :

*At while with worms he wars, and with wolves also,
At while with wood-trolls that wandered in the crags,
And with bulls and with bears and boars too, at times ;
And with ogres that hounded him from the heights of the fells.*

Tantôt il se battait contre des dragons et aussi contre des loups,
Tantôt c'était contre des satyres, perchés dans les rochers,
À la fois des taureaux et des ours, à d'autres moments des sangliers ;
Et des ogres, qui le halenaient au bord des précipices rocheux.
(p. 61)

Le troisième mot du deuxième vers du texte original fut un problème pour les éditeurs tels que Tolkien et son collègue Gordon. Il ressemble à un pluriel, ce ne peut être qu'un pluriel, pour correspondre aux autres créatures mentionnées dans les quatre vers. Mais dans ce cas, quelle est la forme du singulier ? Probablement **wodwo* (encore une supposition, ou une reconstruction). Tolkien et Gordon n'aimaient cependant pas **wodwo*. Ce mot n'avait aucune étymologie recevable. Ils conclurent plutôt que l'origine de la forme plurielle du poème *wodwos* était en fait le vieil anglais **wudu-wása*, un singulier, qui aurait fait **wudu-wásan* au pluriel.

On peut remarquer que ce mot composé aurait alors été absolument identique dans sa forme à l'invention de Tolkien **hol-bytla*, qui donne au pluriel (et plusieurs critiques de Tolkien se sont trompés sur ce point, y compris C.S. Lewis) **hol-bytlan*. Dans les deux cas, le premier élément du composé est un mot commun et familier,

puisque ce n'est rien de plus que les mots courants pour « bois » et « trou », mais le deuxième élément est rare ou inconnu : et le résultat désigne une créature non humaine que l'on ne peut deviner que par le mot. Tolkien a pensé, en bref, que le poète de *Gauvain* aurait dû écrire *wod-wosen*, pas *wodwos* ; mais lui ou le copiste ont cru, à tort, que le -s à la fin de ce mot rare *wodwos* était déjà un pluriel.

Une fois arrivé là cependant, la question suivante (une question naturelle mais hors du champ de compétences des philologues) était : « Que sont donc alors que ces *wood-woses* ? » Tolkien répond à cette question dans le Livre V/5 du *Seigneur des Anneaux*, où nous rencontrons, pour un moment, les « Woses », ou « Hommes Sauvages des Bois ». Il est cependant possible qu'à ce stade, un autre élément de son raisonnement soit le suivant : son bureau à l'université de Leeds était à quelques pas d'une route appelée Woodhouse Lane, qu'il devait emprunter tous les jours depuis sa maison sur Darnley Road. Woodhouse Lane passe par-dessus Woodhouse Ridge et Woodhouse Moor, deux zones couvertes de forêts et largement non urbanisées encore à l'heure actuelle à cause de la pente très raide qui descend jusqu'à la rivière en contrebas.

Bien sûr, *woodhouse* pourrait n'être rien d'autre qu'une plate description, « la maison dans les bois ». D'un autre côté, Tolkien pensait que le nom moderne Woodhouse venait de **wudu-wása*, et il savait également que dans de nombreux dialectes du Nord, *wood-house* et *wood-wose* seraient prononcés exactement pareil, c'est-à-dire *wood-ose*. Donc la graphie moderne de Woodhouse Lane pourrait tout à fait être une erreur, comme celle que fit le poète de *Gauvain*. La route qu'il empruntait deux fois par jour pour aller au travail peut donc être un reliquat, dans un contexte complètement prosaïque, du souvenir de créatures étranges, les « hommes sauvages des bois » qui autrefois hantaient les forêts surplombant la rivière Aire. Et si **wudu-wásan* pouvait survivre en restant incompris et devenir *woodhouses*, on peut se demander pourquoi **hol-bytlan* n'aurait pas survécu sous la forme *hob bits* ?

La création des Woses par Tolkien montre à la fois sa dépendance envers les textes anciens, sa conviction que parfois il en sait plus que les auteurs (ou tout du moins les copistes) même sur ces textes, et sa capacité à créer des énigmes érudites dans des contextes entièrement contemporains. Ses inventions naissent souvent de mots ou de noms. Mais en enquêtant sur les mots ou les noms, il travaille selon l'idée qu'ils ont dû à un moment avoir des référents connus, qu'on pouvait retrouver avec patience et imagination. La Terre du Milieu a toujours été pour lui, comme suggéré dans la préface, une « réalité astérisque » : elle n'a jamais été enregistrée, comme les formes *- de mots anciens, mais tout comme les formes *- , elle peut être déduite,

ou reconstruite, avec un fort degré de plausibilité sinon une certitude absolue. La garantie de la Terre du Milieu, comme pour les reconstructions verbales des philologues, c'est sa cohérence interne. Les Woses ne sont pas une exigence de l'intrigue dans *Le Seigneur des Anneaux*, mais on a l'impression qu'ils doivent être là. Ils aident à créer l'ampleur qui fait tout le charme de la Terre du Milieu.

Tolkien utilise de plus en plus ce modèle « *wood-wose* » d'invention à partir de la fin du « Conseil d'Elrond » et du départ de la Fraternité. On peut dire que les scènes sur le Caradhras et dans la Moria tendent à répliquer les premiers chapitres du *Hobbit* – dans les deux cas, un groupe part de Fendeval. La tempête sur le Caradhras ressemble à la tempête sur les Montagnes de Brume, avec chaque fois une impression que cette tempête n'est pas seulement un phénomène naturel ; les « affreux hurlements de rire » et les « voix terribles dans l'air » que Boromir reconnaît font écho aux « géants de pierre... [jouant] à se lancer des rochers » et à « s'esclaffer et hurler partout dans la montagne » dans le chapitre 3 du *Hobbit*.

De la même façon, l'entrée dans la Moria ressemble assez à l'entrée dans les tunnels des gobelins dans *Le Hobbit*, avec une conclusion similaire – des aventures dans l'obscurité conduisant à un passage qui mène à l'autre côté des montagnes. L'élément nouveau de la Moria, cependant, c'est le Balrog, qui est présenté exactement comme tant d'autres inventions de Tolkien, comme si nous étions censés déjà savoir ce que c'est : « Un Balrog, murmura Gandalf. Je comprends, maintenant. » Mais pas nous.

Comme les Woses, les Balrogs doivent au moins une partie de leur existence à un problème éditorial. Un vieux poème vieil anglais appelé *Exodus* paraphrase, comme beaucoup d'autres, une partie de la Bible. L'édition de ce poème par Tolkien n'a pas été publiée de son vivant, mais de façon posthume, « reconstruite », non sans ironie, à partir de ses notes de cours. Puisque c'est à la fois une paraphrase et un fragment, le poème n'a jamais réussi à obtenir une place importante dans les cours de littérature, mais Tolkien s'y intéressait. Tout d'abord, il était convaincu, pour des raisons linguistiques, qu'il était plus ancien que *Beowulf*, et il pensait que tout comme le poète de *Beowulf*, celui d'*Exodus* avait de grandes connaissances de la mythologie autochtone préchrétienne, mythologie qui pouvait être discernée en démêlant avec soin les erreurs des copistes ignorants. En particulier, le poète mentionne à plusieurs reprises le *Sigelwara land*, le « pays des Sigelware ».

Dans les dictionnaires et éditions modernes, ces « Sigelware » sont invariablement traduits par « Éthiopiens ». Tolkien pensait, comme souvent, que c'était une erreur. Selon lui, ce nom était un autre composé, comme **wudu-wása* et **hol-bytla*, et il aurait dû être écrit

**sigel-hearwa*. En outre, il suggère (dans deux longs articles écrits au début de sa carrière, et à présent complètement ignorés par les chercheurs) qu'un **sigel-hearwa* était une sorte de géant du feu. Le premier élément dans le composé signifie à la fois « soleil » et « joyau » ; le second est lié au latin *carbo*, « suie ». Quand un Anglo-Saxon des Âges Sombres disait *sigelhearwa*, avant qu'aucun Anglais n'ait jamais entendu parler de l'Éthiopie ou du Livre de l'Exode, selon Tolkien, il pensait « plus aux fils du Múspell [les géants de feu nordiques responsables du Ragnarök] qu'à Ham, les ancêtres des Silhearwan aux yeux rouges comme la braise, au visage noir comme la suie et qui crachent des étincelles ».

La fusion de « soleil » et « joyau » a peut-être joué un rôle dans la conception des *Silmarils* par Tolkien. L'idée d'un esprit du feu ressort dans la vision brève du chef orque qui poignarde Frodo avec son visage « bistre », sa langue rouge et « ses yeux comme des braises », mais elle a également donné à Tolkien le Fléau de Durin, le Balrog. Retracer cet héritage ne dit bien sûr rien de la façon dont le Balrog est développé, ni de la tension grandissante des chapitres dans la Moria, « Un Voyage dans le Noir » et « Le Pont de Khazad-dûm ». Cependant, ces chapitres sont caractérisés par une forte empreinte antique – l'intérêt pour les runes elfiques dans l'inscription de la Porte de l'Ouest, les runes des nains sur la tombe de Balin (les deux inscriptions sont reproduites intégralement dans le texte) et l'image de Gandalf penché sur un manuscrit en lambeaux dans la Chambre de Mazarbul.

Ces chapitres sont également caractérisés par leur atmosphère empreinte d'euphémisme. À la différence de nombre de ses imitateurs, Tolkien a compris que le suspens constant a tendance à dissiper la tension plutôt qu'à la créer. Ainsi, les dangers de la Moria sont construits lentement : de la première réaction négative d'Aragorn « J'en garde un funeste souvenir » (ce qui n'est jamais développé) au martellement menaçant dans les profondeurs en réponse à la pierre que Pippin jette (était-ce un marteau comme le suggère Gimli ? – on ne le saura jamais), en passant par la mention par Gandalf du Fléau de Durin. On trouve également plusieurs allusions au Balrog avant même de le voir apparaître : les orques reculent comme s'ils avaient peur d'une créature de leur propre camp ; Gandalf l'affronte et admet « J'ai rencontré un adversaire à ma mesure », avant même qu'on ne voie de qui il parle, et une fois encore les orques et trolls reculent quand il s'approche pour traverser le pont de Khazad-dûm. Même quand il apparaît enfin, l'image n'est pas nette :

Quelque chose venait derrière eux. On ne pouvait voir ce que c'était : comme une grande ombre avec, en son milieu, une silhouette noire, peut-être une forme humaine, mais plus haute ;

et on eût dit qu'un pouvoir et une terreur étaient en elle et la précédaient.

L'affrontement de Gandalf et du Balrog produit une impression de mystère encore plus forte : nous entendons parler, sans comprendre, de l'opposition entre « Le Feu Secret... la flamme d'Anor », et « le feu noir... flamme d'Udûn ». Dans ces passages, Tolkien satisfait l'envie du lecteur d'en savoir plus (une envie qu'il connaissait en tant qu'éditeur de textes souvent incomplets, une situation très énervante), tout en maintenant et même renforçant le plaisir inverse d'être toujours sur le point d'en découvrir encore plus, de découvrir un monde qui semble bien plus vaste que le peu qu'on en distingue à ce moment. Si l'or, la cupidité et la maîtrise sont « le désir ancré dans le cœur des nains », alors les mots, les liens et les inférences sont le désir des philologues. Tolkien connaît ce désir aussi fortement que quiconque l'ayant jamais ressenti, mais pour lui, c'est un désir qui peut également être partagé.

Tout comme pour « Le Conseil d'Elrond », un compte rendu exhaustif de toutes les racines philologiques chez Tolkien serait bien trop vaste pour être facilement lisible, mais on peut donner pour finir rapidement trois exemples de ses méthodes.

En premier, les orques. Tolkien utilise le terme dans *Le Hobbit*, mais le mot utilisé régulièrement à cette époque est « goblin ». Alors qu'il construit les correspondances linguistiques pour la Terre du Milieu, mentionnées ci-dessus, ce terme devient hors de propos : c'est un terme relativement nouveau en anglais (l'*OED* ne peut trouver aucune citation claire avant le xvi^e siècle), et selon l'*OED*, il vient probablement du latin médiéval *cobalus* – bizarrement, le dictionnaire ne tente pas de faire un lien avec le dérivé de l'allemand *Kobold*.

Tolkien préfère un mot vieil anglais, qu'il trouve dans deux composés, la forme plurielle *orc-neas* dans *Beowulf*, où il semble signifier « cadavres-démons », et le singulier *orc-pyrs*, où le deuxième élément est également trouvé en vieux norrois et signifie quelque chose comme « géant ». Démons, géants, zombies – il semble que les lettrés anglo-saxons n'aient eu que très peu idée de ce que les orques étaient ; mais au final, ils (ou leurs descendants) avaient le même problème avec les *woses* et les *sigelhearwan*. Le mot circulait librement, avec une connotation menaçante, mais pas de référent clair. Tolkien a pris le mot, mis le concept en avant dans des scènes détaillées (qui seront discutées dans le prochain chapitre) et, tout comme les hobbits, a en quelque sorte fait entrer le mot et la chose dans le canon.

On a un cas parallèle avec les ents. *Ent* est un autre mot vieil anglais, qu'on trouve relativement fréquemment dans cette langue, mais qui est encore plus énigmatique que *orc* et *wose*. Ses premières associations semblent être avec une taille gigantesque : les

dictionnaires traduisent habituellement *ent* en « géant », et l'immense épée que Beowulf saisit dans l'ancre de la mère de Grendel est l'œuvre des ents, *enta ærgeweorc*. Mais les ents semblent également avoir une réputation de constructeurs de pierre. Les Anglo-Saxons, face aux routes et aux ruines romaines, les ont sûrement décrites comme *orþanc enta geweorc*, « l'œuvre habile des géants ». Tolkien a peut-être lu le premier mot non pas comme un adjectif mais comme un nom, de sorte que l'expression signifie alors « Orthanc, la forteresse des Ents » – qui est précisément ce que l'Orthanc de Tolkien devient à la fin, et peut sembler avoir toujours été aux yeux des générations humaines postérieures.

Cependant, la caractéristique principale des ents anglo-saxons est que quoi qu'ils aient pu être, à la différence des ettins, des thurses, des elfes et des nains, ils ne sont plus là, ils ne représentent plus une menace : ils ne subsistent que dans les œuvres qui leur ont survécu. Tolkien a pris le gigantisme, la connexion avec le mot ou nom Orthanc, et surtout le sentiment d'extinction, car c'est le destin des ents encore plus que pour tous les autres peuples non humains de la Terre du Milieu. Ce qui vient entièrement de son imagination, c'est le lien avec les arbres, l'idée des ents comme bergers des arbres, des créatures qui viennent du bois et y retournent, comme les trolls avec la pierre : une partie de ce qui allait être vu bien plus tard comme l'idéologie « écolo » de Tolkien.

En dernier lieu, nous allons nous intéresser à la Lothlórien. La « magie » de la Lothlórien a de nombreuses racines (dont certaines seront discutées plus tard), néanmoins une de ses caractéristiques est à la fois très traditionnelle et une forte réinterprétation et rationalisation de la tradition. On trouve de nombreuses références aux elfes en vieil anglais, vieux norrois ou moyen anglais, et même en anglais moderne – la croyance dans les elfes semble avoir duré plus longtemps que pour tous les autres peuples non humains des anciennes mythologies autochtones –, mais une histoire en particulier très cohérente et récurrente depuis toujours est le thème du mortel qui part au pays des Elfes, dont les versions les plus connues sont sans doute les ballades de Thomas le Rimeur.

Le mortel entre au pays des elfes et passe ce qui semble être une nuit, ou trois nuits, dans la musique et la danse. Mais quand il part et revient chez lui, il est devenu un étranger, tous ceux qu'il connaissait sont morts, il ne reste qu'un vague souvenir de l'homme qui s'est perdu sur la colline des elfes. Le temps des elfes, semble-t-il, s'écoule bien plus lentement que le temps humain. Ou est-ce bien plus vite ? Car il existe un autre motif récurrent lié aux elfes, qui est que quand leur musique se fait entendre, tout ce qui est autour s'arrête. Dans la ballade danoise de la Colline des Elfes « Elverhøj », quand la jeune elfe

chante, la rivière rapide s'arrête ; les petits poissons qui y nageaient battent les nageoires en rythme. Tolkien n'a absolument aucun problème à décider que les anciens copistes se sont trompés sur un mot, simplement parce qu'il semble n'avoir aucun sens : c'est son travail de faire en sorte qu'il en ait un. La Lothlórien, d'une certaine façon, réconcilie les deux motifs de « La nuit qui dure un siècle » et « La rivière qui s'arrête ». La Fraternité « resta plusieurs jours en Lothlórien, pour autant qu'ils aient pu en juger ou s'en souvenir ». Mais quand ils sortent, Sam regarde la lune et ne comprend pas :

« La Lune est la même dans le Comté et la Contrée Sauvage, ou en tout cas elle le devrait. Mais soit elle a changé sa course, soit je me fourre le doigt dans l'œil jusqu'au coude. »

Il conclut que c'est « comme si on n'était jamais restés dans le pays des Elfes... C'est comme si le temps avait pas compté dans le pays des Elfes ! » Frodo est d'accord avec lui, et suggère qu'en Lothlórien, ils sont entrés dans un monde au-delà du temps. Mais l'elfe Legolas offre une explication plus profonde, pas du point de vue humain, mais du point de vue elfique (ce qu'aucun texte ancien n'a jamais tenté de pénétrer). Pour les elfes, dit-il,

« le monde se meut, et il se meut à la fois très vite et très lentement. Vite, parce qu'eux-mêmes changent peu et que tout le reste est fugitif : c'est pour eux un chagrin. Lentement, parce qu'il n'est point besoin de compter les années qui défilent, pas pour eux. La ronde des saisons n'est qu'une suite d'ondulations infiniment répétées sur le long, long cours d'eau. »

Ce que Legolas dit fait parfaitement sens, du point de vue d'un immortel. Cela explique aussi comment les mortels sont trompés quand ils entrent dans le temps elfique, et peuvent l'interpréter comme lent ou rapide. Toutes les histoires à propos des elfes sont exactes. Leurs contradictions peuvent être réconciliées pour créer une image plus profonde et plus imprévisible du pays des Elfes, à la fois complètement originale et solidement traditionnelle.

PARALLÈLES CULTURELS : LES CAVALIERS DE LA MARCHE

À la fin de *La Fraternité de l'Anneau*, l'histoire semble s'ouvrir, et également commencer à gagner en rythme. D'abord, Celeborn donne aux compagnons une sorte de carte verbale de ce qui les attend – « Ici, l'Entévière, qui trouve sa source à l'ouest, dans la forêt de Fangorn » –, puis Aragorn poursuit : « Vous regardez en ce moment au sud-ouest,

vers les plaines nord du Riddermark, le Rohan, où vivent les Seigneurs des Chevaux. » Ensuite, dans le premier Livre des *Deux Tours*, on rencontre dans une succession rapide les Cavaliers, les Uruk-hai, les Ents, et Saruman ; on peut également noter que dans la chronologie détaillée des événements que Tolkien fournit en Appendice B, l'action du Livre I (de la fête d'adieu de Bilbo à l'arrivée de Frodo à Fendeval) occupe dix-sept ans, l'action du Livre II trois mois (du 20 novembre 3018 au 26 février 3019), mais celle du Livre III dix jours seulement, et celle du Livre IV, quinze.

Cependant, cette impression d'accélération peut être également liée à l'entrée en scène des Cavaliers du Rohan. Jusqu'à un point assez tardif de la composition, Tolkien n'a aucune idée qu'ils vont apparaître, mais une fois qu'ils arrivent, on imagine que les choses deviennent bien plus faciles pour lui : lorsque Tolkien écrit à propos des Cavaliers, il a pléthore de matériau à sa disposition.

Le fait est que les Cavaliers, tout comme les hobbits, sont une incarnation de l'anglicité – celle de l'Angleterre prénormande bien sûr, pas de l'Angleterre moderne, mais l'Angleterre dans tous les cas. Tolkien devait plus tard nier ce rapprochement, insistant dans une note de bas de page de l'Appendice F (II) que le fait qu'il ait « traduit » tous les noms des Cavaliers en vieil anglais ne voulait pas dire que les Cavaliers et les Anglo-Saxons partageaient plus que des ressemblances générales. Mais le procédé de « traduction » va très loin. On peut commencer par le nom que les Cavaliers donnent à leur pays (dans la traduction fictive), « the Mark », « la Marche ». C'est, ou cela devrait être, aussi familier pour un Anglais que « le Comté », mais ce mot a été obscurci exactement par le genre de latinisation (ou francisation) érudite que Tolkien déteste tant, et défie avec des noms comme *Bag End*.

Pour les historiens, le royaume central de l'Angleterre anglo-saxonne est invariablement connu comme la « Mercie », ses habitants sont des « Merciens ». Ces noms sont cependant sûrement des latinisations de termes autochtones, et les Saxons de l'Ouest (dont le dialecte est celui dans lequel la plupart des textes en vieil anglais ont survécu) appelaient en effet leurs voisins les Myrce. Si leur nom pour le royaume voisin avait survécu, il aurait sans doute été le **Mearc*. Tolkien, cependant, lui-même natif de Mercie comme il le proclame souvent, n'a eu aucun problème à retraduire ce terme en mercien, enlevant la diphtongue des Saxons de l'Ouest pour arriver au nom **Marc*, prononcé « Mark ». À l'époque anglo-saxonne, les habitants du Worcestershire, du Warwickshire et de l'Oxfordshire, et de nombreux autres comtés, auraient dit à quiconque posant la question qu'ils vivaient dans la Mark, ainsi que dans leur comté particulier : des noms à la fois anciens et modernes, qui ne changent effectivement pas.

En ce qui concerne le cheval blanc, l'emblème de la Mark, tout comme Brie et les Tertres, il se trouve à moins d'une journée de marche du bureau de Tolkien : c'est le cheval blanc d'Uffington, découpé dans la craie à quelques pas du grand monticule de l'âge de pierre de Wayland's Smithy. Tous les noms donnés aux Cavaliers, à leurs chevaux et à leurs armes sont purement anglo-saxons et (chose moins souvent remarquée) purement merciens, pas issus du dialecte des Saxons de l'Ouest. Les noms de leurs rois, Théoden, Thengel, Fenger, Folcwine, etc., sont simplement des mots ou épithètes anglo-saxons pour « roi », sauf, de façon significative, pour le premier : Eorl, le nom de l'ancêtre de la lignée royale, signifie simplement *earl*, un terme vieil anglais très ancien pour « guerrier », témoin d'une époque où les rois n'existaient pas.

Il faut cependant admettre qu'il y a un élément à propos des Cavaliers qui ne ressemble pas aux ancêtres historiques des Anglais, c'est le fait même que ce sont des cavaliers. Dans les textes de la période anglo-saxonne tardive comme le poème *La Bataille de Maldon* ou la *Chronique Anglo-Saxonne* en prose, la répugnance des soldats anglo-saxons quant à l'idée de s'approcher des chevaux s'apparente à la fatalité, ou au comique. Au début du poème de *Maldon*, le chef anglais dit à ses hommes de laisser leurs chevaux et d'avancer à pied ; une tentative de combat à cheval de l'armée anglaise en 1055 s'est finie en véritable catastrophe selon la *Chronique*, qui rejette la responsabilité du fiasco sur les chefs normands. On pourrait arguer qu'Hastings a été perdue à cause de l'insistance des insulaires à combattre à pied.

Néanmoins, Tolkien a peut-être pensé que les preuves, dûment considérées, ne pointaient pas toutes dans une seule et même direction. Il est frappant, par exemple, qu'en anglais moderne, il n'y ait pas de mot autochtone pour le terrain de cavalerie, la grande étendue d'herbe : les Anglais se débrouillent avec des mots étrangers tels que « steppe », « prairie », « savane ». La raison est évidente : il n'y a ni steppe ni prairie en Angleterre. S'il y en avait cependant – et le meilleur endroit pour les chercher serait les plaines de l'East Anglia –, nous pourrions avoir un mot pour cela, et ce mot (que Tolkien a élaboré) serait *emnet*. C'est en fait le premier nom de lieu du Riddermark que l'on croise, l'Estemnet étant mentionnée tôt dans III/2, alors qu'Aragorn et les autres poursuivent les Uruk-hai, et l'Ouestemnet quelques pages plus loin par Éomer.

Emneth est cependant également un lieu réel dans le Norfolk. Il dérive probablement du vieil anglais **emn-mæþ*, ou, en anglais moderne *even meadow*, « prairie plate », ce qui exprime la même idée que « steppe » ou « prairie ». Si les hommes de la période anglo-saxonne avaient vu une mer d'herbe, alors ils l'auraient appelée *emnet*,

et il est possible d'imaginer qu'ils seraient devenus des cavaliers. Il est également possible que cela soit arrivé avant qu'ils ne migrent dans l'île de Bretagne. Tolkien savait peut-être que le lexique limité et assez insatisfaisant des couleurs en vieil anglais – gris, foncé, clair, etc. – pouvait tout à fait être interprété comme les couleurs de la robe d'un cheval. Il utilise l'un de ces mots pour nommer le cheval prêté à Aragorn, Hasufel, « robe noire » en anglais moderne.

On trouve également un autre indice dans l'ordre qu'Éomer donne à Éothain, « Dis à l'éored de se rassembler sur le chemin ». C'est un mot qui appartient exactement au même groupe que *sigel-hearwa*, un mot jamais utilisé dans aucun texte que nous possédons, mais inféré par les éditeurs pour expliquer une erreur dans un vers. Le vers 62 du poème *Maxims I* en vieil anglais est *Eorl sceal on éos boge, worod sceal getrume rídan*, « le chef devra [aller] à dos de cheval, la troupe (*worod*) devra chevaucher ensemble ». L'allitération ne fonctionne pas sur *worod*, le mot est mal écrit, et dans tous les cas, les troupes anglo-saxonnes (voir ci-dessus) se déplacent normalement à pied. Les éditeurs ont résolu le problème en barrant *worod* et en écrivant le mot-astérisque **éored*, « troupe montée » – qui sera inséré avec soin exactement dans le bon contexte par Tolkien alors qu'il commence à créer l'image du Riddermark. Peut-être que les ancêtres des Anglais n'étaient par conséquent pas si hippophobes que les textes ultérieurs le suggèrent ; après tout, leurs descendants se sont avérés passionnément hippophiles.

Les Cavaliers de la Marche sont donc une reconstruction depuis de nombreuses sources, comme beaucoup de choses chez Tolkien, un mélange d'ancien et de moderne, d'étrange et de familier, d'érudit (comme **éored*) et de totalement terre à terre (comme le nom de lieu Emneth). Le modèle sous-jacent pour leurs comportements et leur mode de vie est en outre, de façon parfaitement évidente, l'épopée en vieil anglais *Beowulf*, que Tolkien connaît si bien. La demeure de Théoden est appelée Meduseld, comme celle de Beowulf. La place fortifiée qui l'entoure s'appelle Edoras ; voir encore *Beowulf*, vers 1037. Dans le chapitre « Le Roi de la Salle Dorée », le protocole d'arrivée et de réception correspond point par point à celui décrit dans *Beowulf*.

Dans le poème, Beowulf et ses hommes sont défiés par un garde-côte danois, qui entend ce qu'ils ont à dire, décide qu'ils peuvent passer et les escorte jusqu'à la demeure du Roi Hrothgar. Il ne va pas au-delà, et le groupe se retrouve face à un autre garde, qui ne permet à aucun visiteur d'entrer avant d'avoir rapporté son arrivée au roi ; il revient ensuite, les invite à entrer, mais leur dit fermement de poser leurs armes à l'extérieur : « Mais laissez vos boucliers, vos épieux, lances meurtrières, attendre ici l'issue de l'entretien ». Beowulf entre

alors, se fait saluer par le roi, mais peu de temps après, se fait défier et même insulter par le conseiller du roi, « qui était assis aux pieds du Seigneur des Scildiens ».

Et c'est exactement ce qui se passe dans *Les Deux Tours*. Gandalf, Aragorn et leurs compagnons se trouvent face à un garde à l'extérieur de l'enceinte, qui les envoie vers les gardes de Meduseld, en reprenant alors presque mot pour mot ce que le garde-côte danois déclare dans le poème – le premier : « Je retourne à la mer, pour garder le passage contre toute troupe féroce », le deuxième : « Je dois maintenant retourner à la garde du portail ». Le vif échange entre Háma et Aragorn sur l'abandon des armes n'a pas son équivalent dans *Beowulf* (Beowulf bien sûr, comme Beorn, préfère se battre à mains nues, il n'a donc que peu d'intérêt pour les armes). Cependant, Tolkien a transposé ici, et c'est révélateur, une scène de tension qui intervient plus tôt dans la séquence d'événements. Dans le poème, le moment critique se déroule sur la côte, quand le garde doit décider s'il les laisse passer sur la seule parole de Beowulf. Il réfléchit, puis décide, en des termes qui ont été source de disputes chez les traducteurs et éditeurs, mais qui sont clairement une sorte de maxime gnomique :

Æghwæpres sceal
scearp scyldwiga gescad witan,
worda ond worca.

Ma traduction serait : « Le porteur de bouclier intelligent doit pouvoir décider sur la base des mots comme sur celle des actes » (car, sous-entendu, n'importe quel idiot peut décider sur la base des actes – c'est décider avant que quoi que ce soit ne se produise qui est un test d'intelligence). Tolkien a clairement réfléchi à cette expression, et a décidé d'en changer la forme sans modifier le fond. Après qu'Háma a forcé Aragorn, Gandalf, Gimli et Legolas à donner leurs armes visibles, la question se pose pour le bâton de Gandalf. Est-ce une arme ou non ? « Ce bâton, dans la main d'un magicien, n'est peut-être pas seulement une aide à la vieillesse », dit Háma – et nous apprenons en effet très vite que c'est le cas, et que Gríma Langue de Serpent a prévu cette éventualité. Mais Háma décide de laisser faire :

« Mais dans le doute, un homme de valeur doit s'en remettre à sa sagesse propre. Je crois que vous êtes des amis et des gens dignes d'honneur, sans intention malveillante. Vous pouvez entrer. »

Ses trois phrases correspondent exactement à celles du garde-côte danois. La première paraphrase la maxime citée ci-dessus. La

deuxième est la même que celle du Danois (« J'entends que cette troupe est amicale ») ; la troisième fait écho à sa déclaration de permission : « Vous pouvez avancer ». La première phrase d'Háma correspond au rythme allitératif à quatre accents de la sagesse anglo-saxonne (doute/confiance, valeur/sagesse), car les Cavaliers, comme les Anglo-Saxons, aiment les phrases proverbiales. Aragorn fait preuve de tactique en disant au garde : « Il est rare que le voleur revienne à l'écurie. »

Les échanges avec les gardes font cependant plus que simplement montrer que Tolkien reproduit *Beowulf*. Ils démontrent que les Cavaliers ont le sens de l'honneur, et de la bonne conduite, dans un sens beaucoup plus large que les simples formules de politesse. En de nombreuses occasions, on voit que les Cavaliers, bien qu'ils répondent à la discipline, n'ont pas les codes rigides d'obéissance d'une armée ou d'une bureaucratie moderne. Ainsi, Éomer n'est pas sûr s'il doit ou non prêter des chevaux à Aragorn, Legolas et Gimli. Il sait que Théoden est déjà en colère à propos de la perte de Scadufax, et il a reçu l'ordre d'amener tout étranger devant le roi.

Cependant, face au refus catégorique d'Aragorn, et l'explication de sa quête, il décide de désobéir : « Vous pouvez partir, et qui plus est, je vous prêterai des chevaux. » Il sait que cela pourrait lui valoir une punition, voire une exécution – « Je m'en remets entièrement à votre bonne foi, bien que ma vie soit peut-être en jeu » –, mais il le fait de toute façon. On peut noter que son second, Éothain, met immédiatement en doute cet ordre, même s'il finit par céder. Le garde anonyme dans la cour décide également de désobéir à un ordre, celui disant que « nul étranger ne devait franchir ces portes », car il refuse de recevoir des ordres de Langue-de-Serpent ; et enfin Háma, comme nous l'avons vu, se fie à son propre jugement sur la question du bâton de Gandalf. Il rend également son épée à Éomer avant d'en avoir reçu l'ordre, et Théoden le remarque.

À notre époque, une telle anticipation d'une décision de cour martiale, peut-on dire, serait une faute grave et ne resterait pas impunie. Mais Théoden ne la relève pas. Toutes ces scènes font comprendre une chose à propos de la liberté. Les Cavaliers sont en effet « un peuple grave, loyal à leur seigneur », mais ils ne sont pas dirigés, comme nous, par des lois écrites. Ils ont plus de liberté pour prendre leurs propres décisions, et considèrent cela comme un devoir. Ils soumettent moins de leur indépendance à leurs supérieurs que nous ; et Tolkien nous fait prendre conscience que même s'ils sont relativement « non civilisés », voire toujours à un stade « barbare » du développement, tout chez eux n'est pas mauvais. Ils peuvent être à la fois plus cérémonieux et plus détendus que les peuples modernes.

La nature orale de la culture des Cavaliers est encore soulignée de

plusieurs façons. Presque la première chose qu'Aragorn dit à leur sujet est qu'ils sont « sages quoique sans instruction : ils n'écrivent pas de livres mais chantent de nombreux chants ». Plus tard, il donne un exemple de leur poésie, « Où sont cheval et cavalier ? Où est le cor qu'on sonnait hier ? », tiré du poème vieil anglais *The Wanderer* ; « l'appel aux armes » de Théoden dans III/6, « Debout, debout, Cavaliers de Théoden ! », est tiré du poème *The Finnsburg Fragment*, dont le commentaire par Tolkien fut publié de façon posthume en 1982 ; dans *Le Retour du Roi*, nous avons d'autres exemples de poésie des Cavaliers, écrite exactement selon la métrique vieille anglaise, dans la chanson de la chevauchée vers le Gondor (V/3), le chant des « Monts du Mundburg » (V/6), et le chant de Gléowine en mémoire de son maître Théoden (VI/6).

On remarque que presque toute la poésie citée est fortement élégiaque : dans une culture sans écrits, c'est une des fonctions majeures de la poésie, à la fois exprimer et résister à la tristesse de l'oubli. Elle a la même fonction que les lances que les Cavaliers plantent en mémoire des combattants tombés, les tertres qu'ils construisent au-dessus d'eux, les fleurs qui poussent sur ces tertres. Éomer dit en passant près d'un site funéraire, « puissent leurs tertres se dresser encore longtemps, quand leurs lances seront pourries et mangées de rouille, pour veiller sur les Gués de l'Isen ! » Alors qu'ils chevauchent vers Meduseld au milieu des tertres royaux (qu'on retrouve dans notre monde sur les sites de Sutton Hoo en Angleterre et Gamle Lejre au Danemark), Gandalf regarde les fleurs blanches qui les recouvrent et dit : « On les appelle "mémoires éternelles", *simbelmynë* dans cette terre des Hommes, car [elles] fleurissent en toutes saisons, et [elles] poussent là où reposent les défunts. »

Tolkien avance un argument qu'on lit rarement dans les nombreuses tentatives de représenter le passé barbare : que la fragilité même des traces dans ces sociétés rend les souvenirs d'autant plus précieux, et leur expression à la fois plus triste et plus triomphante. Comme souvent, sa recreation imaginative du passé ajoute une profondeur émotionnelle inhabituelle.

CONTRASTES CULTURELS : ROHAN ET GONDOR

Il existe un dernier argument qui concerne à la fois les modèles de comportement des Cavaliers et les images qui s'y rattachent, mais c'est un argument qui repose sur la comparaison. Comme on l'a remarqué précédemment, Tolkien entend clairement établir un contraste entre le Riddermark et le Gondor, et il le fait à plusieurs niveaux, par une opposition tacite entre Théoden et Denethor par exemple (une comparaison qui sera discutée au chapitre suivant), et en établissant

Boromir (selon l'opinion d'Éomer) comme un entre-deux : « Semblable aux fougueux fils d'Eorl, plus qu'aux graves Hommes du Gondor il était à mes yeux, et sûr de devenir pour les siens un grand capitaine, quand viendrait son heure. » Éomer pense clairement que les Cavaliers sont supérieurs en actes aux Gondoriens ; mais les Gondoriens pensent que les Cavaliers ne sont qu'un « Peuple Moyen », intermédiaire entre la vraie civilisation (la leur) et les « Hommes Sauvages » comme les Dunlandais ou les Haradrim. Qui a raison, quelle est la différence, est-il possible que les deux points de vue soient exacts ? Tolkien répond à ces questions silencieusement au cours de son récit, et ce faisant, approfondit la présentation des deux cultures différentes.

Le contraste est plus qu'évident dans les deux scènes où Pippin puis Merry offrent leurs services respectivement à Denethor et Théoden, dans V/1 et V/2. L'action centrale est la même dans les deux cas : le hobbit offre son épée à l'homme, qui l'accepte et la lui rend. Cette similarité ne fait cependant qu'accentuer les différences de contexte. L'acte de Merry est spontané, motivé seulement par l'« amour pour ce vieillard », et est reçu dans le même esprit. La cérémonie, dans la mesure où il y en a une, consiste seulement en Merry disant : « Recevez mon service, si vous le voulez bien », et Théoden répondant : « C'est avec grand plaisir que je l'accepte [...] Relève-toi, à présent, Meriadoc, écuyer du Rohan de la maison de Meduseld ». Il n'y a aucun doute quant au serment sous-jacent à ce qui vient de se passer, mais cela ne nécessite que quelques mots.

L'offre de Pippin a en revanche des motivations plus complexes : la fierté et la colère envers « le mépris et la suspicion » dans l'interrogatoire de Denethor. Son offre n'est pas immédiatement acceptée : Denethor observe d'abord son épée, celle qui vient des Coteaux des Tertres, et semble affecté par ce qu'il voit avant de dire « J'accepte ton service » (ce ne sont pas tout à fait les mêmes mots que ceux de Théoden, car l'un utilise le style courant avec « prendre », et l'autre un style plus formel avec « accepter »). Les deux parties de la scène à Minas Tirith font une déclaration formelle, en donnant leur nom complet ainsi que les patronymes et titres : les mots de Denethor ne sont pas sans menace, promettant de récompenser « le parjure par la vengeance ». On peut clairement conclure que la scène entre Merry et Théoden donne une impression bien meilleure, plus chaleureuse, moins formelle, et avec plus de souci pour les sentiments du plus jeune.

Il en va de même pour les descriptions tout aussi contrastées des demeures des deux hommes. Celle de Théoden est sombre, mais percée par les rayons du soleil. Elle a un sol de mosaïque et des piliers ornés. Sa caractéristique la plus évidente cependant, ce sont les « nombreuses tapisseries » sur les murs avec l'image d'Eorl le Jeune,

en vert et blanc, rouge et jaune, accrochée par le soleil. Tous ces éléments font écho à la grande salle du roi Hrothgar dans *Beowulf*, Heorot (voué à disparaître dans les flammes, comme le Meduseld de Théoden et celui de Beowulf) ; Heorot possède également un sol peint, des poutres ornées, et des toiles ou tapisseries qui décorent les murs lors des grandes occasions. Tolkien a seulement ajouté un mot étranger à la description de Meduseld, *louver*, une persienne, qui permet à la fumée du feu de bois de s'échapper de cette salle sans cheminée.

La grande salle de Minas Tirith est nettement différente – également « éclairée par de profondes fenêtres » et soutenue par de nombreux piliers, mais relativement sans couleur, on pourrait même dire sans vie. « Point de tentures ni de tapisseries historiées, point d'objets de tissu ou de bois ne se voyait dans cette longue et solennelle salle », seulement « la compagnie silencieuse de hautes statues gravées dans la pierre froide » ; cette fois, le mot autochtone, *web*, toile, tapisserie, semble aussi étranger en Gondor que la persienne ne l'était en Rohan.

Une autre différence est qu'alors que Théoden est assis « dans un grand fauteuil doré » sur une estrade avec Langue-de-Serpent assis à ses pieds sur les marches menant au trône, la grande salle de Denethor possède également une estrade et un trône, mais le trône est vide, et Denethor est assis, avec une sorte d'humilité, sur une simple chaise sur la marche inférieure, dans le même espace cérémonial que Langue-de-Serpent : c'est un intendant, pas un roi. Il est clair cependant que l'humilité de Denethor cache une fierté évidente, comme il le montre dans sa repartie à Gandalf : « L'autorité du Gondor, monseigneur, m'est échue à moi et à nul autre, sauf si le roi revenait. ».

Son échange avec Gandalf répète un peu par son ton le quasi-affrontement entre Aragorn et Boromir lors du « Conseil d'Elrond », le Gondorien cherchant à atteindre une dignité supérieure, l'autre partie affirmant son statut supérieur, mais sans aucun besoin de le marquer de façon formelle.

Quel droit ont donc les Gondoriens de se considérer comme un peuple « Haut » plutôt que « Moyen », comme l'explique Faramir ? On peut discerner un indice de cet argument dans une troisième série de scènes contrastées, les deux scènes de rencontre entre d'une part Éomer et Aragorn sur l'Estemnet (III/2), et d'autre part, entre Frodo et Faramir en Ithilien (IV/5). Les similitudes sont frappantes et fréquentes. Dans les deux cas, une compagnie armée tombe sur un groupe d'étrangers dans une zone frontalière en conflit. Dans les deux cas, le chef de la compagnie a pour ordre d'arrêter tout étranger et de l'amener devant son seigneur, mais décide de désobéir à cet ordre, au risque de sa vie.

Les deux scènes commencent par une démonstration hostile, un encerclement même, et dans les deux cas un membre subordonné du groupe le plus faible (Gimli, Sam) manque de perdre son sang-froid pour défendre son chef. Dans les deux scènes, au final, il y a une première séquence publique, entendue par tous les Cavaliers ou Coureurs, puis une seconde où le chef du groupe parle en privé et de façon plus conciliante. Cependant, les scènes laissent une impression plutôt différente, et dans ce dernier cas, à l'inverse des deux scènes mentionnées précédemment, l'avantage va à Faramir et au Gondor.

La première chose qu'on peut dire à propos des Cavaliers dans la scène de l'Estemnet, c'est qu'ils montrent un comportement rappelant plus l'Amérique que l'Angleterre. La formation en roue et en cercle concentrique autour des étrangers, armes pointées, ressemble plus à l'image des Cheyennes ou des Comanches dans les anciens westerns qu'à quoi que ce soit issu de l'histoire anglaise. La réponse impassible d'Aragorn suggère également qu'il comprend le stoïcisme attribué traditionnellement aux Amérindiens. Le comportement d'Éomer est alors clairement agressif, et les deux camps manquent d'en venir aux coups – bien que ce ne soit pas sans raison, car Aragorn et ses compagnons mettent effectivement du temps à donner leur nom, insistent pour avoir le sien d'abord, et insistent également pour obtenir des réponses à leurs questions avant de répondre à celles qui leur sont posées. On comprend facilement la remarque d'Éomer quand il dit que « ceux qui errent de par le Riddermark seraient bien avisés d'être moins arrogants en ces jours de doute ».

La tension retombe une fois qu'Éomer rappelle ses hommes, et commence à parler en s'occupant moins de sa propre dignité ; il accepte le doute et même la correction, il est prêt à s'expliquer et s'excuse presque. Néanmoins, l'impression générale qu'on retire d'Éomer est que même s'il est sans doute capable et bienveillant au fond, il n'est pas de taille face à Aragorn, et de surcroît plus rapide ou impétueux que la prudence ne l'exige. Comme toujours, un objet cristallise cette impression, et c'est le trait distinctif principal d'Éomer : la queue de cheval blanche à la crête de son heaume. Il est décrit plusieurs fois par cette décoration.

C'est une image de nomade, dérivée des habitants des steppes, les Turcs ou les Scythes – bien qu'on puisse noter que les Anglais l'ont adoptée avec enthousiasme, utilisant des crins de chevaux pour décorer les heaumes des Gardes de Sa Majesté encore aujourd'hui. Il y a même un mot en anglais qui recouvre à la fois l'objet et la qualité qu'il représente, même si ce mot vient du français : le panache, qui qualifie à la fois la décoration sur le heaume d'un chevalier et la noble attitude du cavalier, la charge soudaine qui balaie toute résistance.

Si Éomer a du panache, Faramir possède cependant une

caractéristique plus enviable, une sorte de prudence ou de retenue. Il est lui aussi capable de gravité ou de sécheresse alors qu'il interroge Frodo, mais quand il est interrompu par un Sam outré, il l'écarte « sans colère ». Il reste aussi beaucoup plus secret qu'Éomer, dissimulant le fait qu'il a vu le corps de son frère Boromir jusqu'à ce que Frodo l'ait mentionné plusieurs fois. En outre, il note que Frodo hésite à affirmer qu'il était ami avec Boromir, mais saute à la bonne plutôt qu'à la mauvaise conclusion.

Deux choses sont cependant frappantes dans cette conversation : en premier lieu, Faramir (en contraste direct avec Éomer) en sait plus sur la Lothlórien que Frodo même, et le corrige sur ses effets plutôt que d'avoir besoin d'être corrigé ; et, c'est encore plus important, il repousse son interrogatoire et choisit délibérément de ne pas presser son avantage une fois qu'il se rend compte que Frodo cache quelque chose à propos du « Fléau d'Isildur ». Ce faisant, il fait en sorte que Sam révèle la vérité malgré lui, ce qui en dit beaucoup sur l'efficacité de sa tactique ; mais il voit également plus loin dans l'avenir que ne l'a fait Boromir, ou Éomer.

Si Éomer est un jeune homme agréable, comme on l'a dit auparavant, Faramir est « un jeune homme grave ». Son rejet du militarisme pur, son admission qu'il y a d'autres qualités que celles d'un guerrier ou d'un général, tout appuie son affirmation que le Gondor est une société plus réfléchie, avec une histoire plus ancienne que le Riddermark. L'affirmation est également tacitement démontrée par la subtilité de Faramir, son art de la litote, sa révérence pour la vérité qui inclut néanmoins une approche relativement oblique de cette dernière. Tout ceci va bien au-delà des agressions et retraites brusques d'Éomer.

LES IRONIES DE L'ENTRELACEMENT

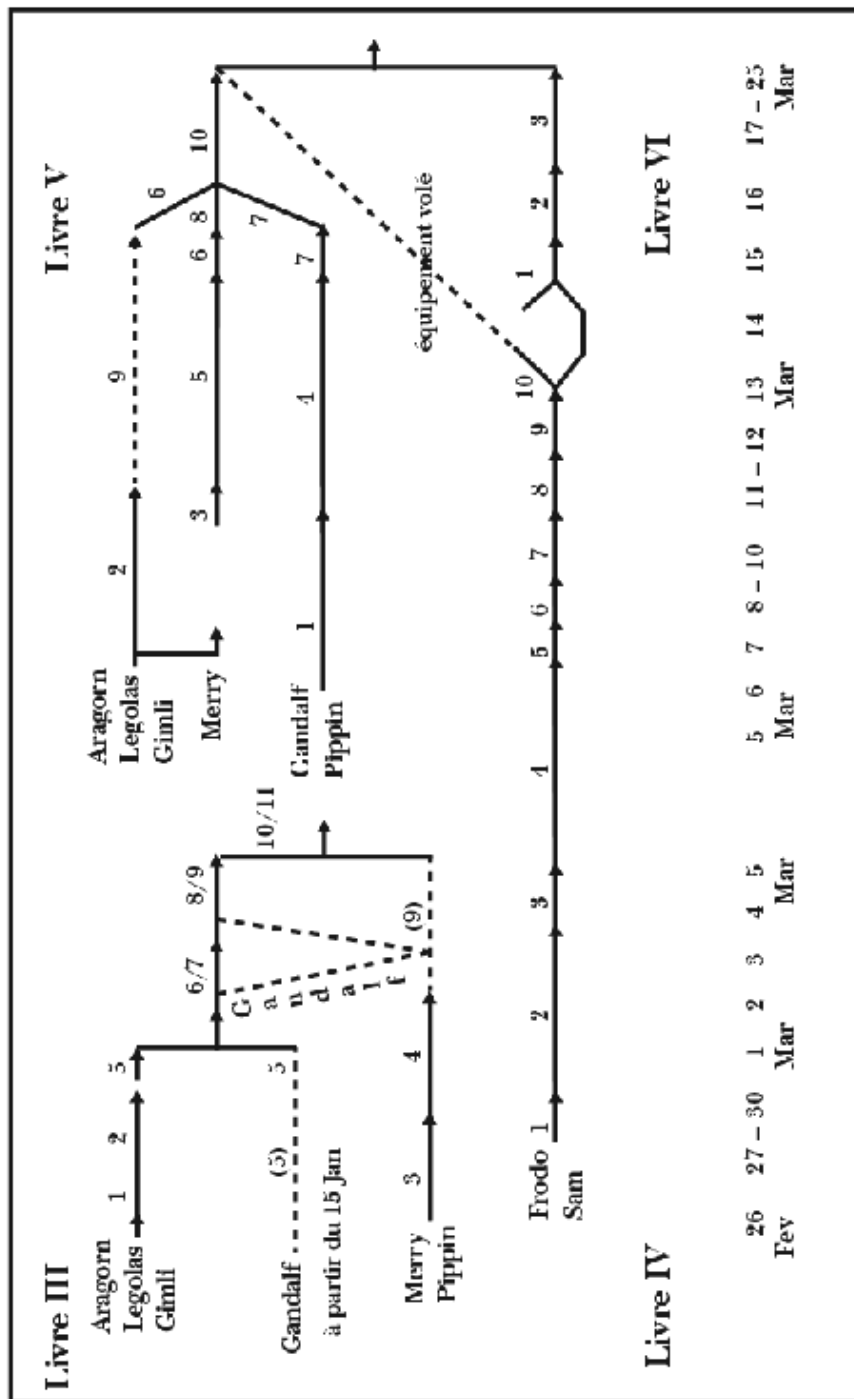
Les trois premiers Livres du *Seigneur des Anneaux* peuvent être étudiés sous un angle particulier, celui d'une carte complexe : une carte des cultures, des peuples, des langues et des histoires, qui donne au monde traversé par les personnages une profondeur et une existence spéciales. La carte conserverait sa puissance et son charme même si les personnages se contentaient de la traverser (comme ils le font parfois au début). Cependant, l'accumulation de contrastes dans l'histoire trouve un parallèle dans la façon dont elle est racontée. *Les Deux Tours* en particulier et la première partie du *Retour du Roi* ont une structure à grande échelle qui n'est pas sans rappeler celle à petite échelle du « Conseil d'Elrond ». Cette structure porte un nom, « l'entrelacement ».

Tolkien connaissait sans aucun doute ce mot, car il est très courant

dans les commentaires sur *Beowulf*, mais il ne l'aimait peut-être pas beaucoup : il est également associé à la structure du *romance* en prose française, pour lequel il avait peu d'intérêt. Cependant, Tolkien savait également certainement que le mot islandais pour une nouvelle est *þáttir*, littéralement « fil ». On peut dire que plusieurs *þættir*, ou fils, tressés ensemble, forment une saga ; et Gandalf dit quelque chose de très ressemblant quand il répond à Théoden : « Il y a dans votre pays des enfants qui, *des fils entrecroisés du conte*, pourraient démêler la réponse à votre question » (je souligne). Tolkien a peut-être pensé qu'il y avait depuis toujours une version anglaise autochtone de la technique française de l'entrelacement, même si nous avons oublié le mot anglais pour la désigner. Mais avec ou sans mot, il comptait bien l'utiliser.

On peut distinguer cet entrelacement en observant la façon dont la narration est arrangée du début des *Deux Tours* jusqu'au chapitre 4 du Livre VI du *Retour du Roi*, « Le Champ de Cormallen ». J'ai tenté de représenter cela par le schéma ci-après. Il faut noter que le diagramme est simplifié sur plusieurs points. Il ne montre pas la brève séparation de Legolas et Gimli dans II/7 ; la représentation complète des mouvements des personnages le 15 mars requerrait un diagramme à part ; et il y a bien sûr de nombreux personnages impliqués dans l'histoire outre les membres de la Fraternité. Néanmoins, ce diagramme permet de montrer la nature des fils narratifs et de leur « entrelacement ».

Il couvre la période du début des *Deux Tours* (26 février) au Livre VI, chapitre 4, du *Retour du Roi* (25 mars). Pendant cette période, d'exactly un mois dans le calendrier du Comté, les huit membres survivants de la Communauté (Boromir meurt au tout début des *Deux Tours*) sont séparés. Leurs aventures ne sont jamais racontées longtemps dans un ordre strictement chronologique et se chevauchent constamment.



Ainsi, dans les deux premiers chapitres des *Deux Tours*, nous suivons Aragorn, Legolas et Gimli entre le 26 et le 30 février. Dans les chapitres 3 et 4, nous suivons Merry et Pippin depuis leur capture par les Uruk-hai jusqu'à leur rencontre avec Barbebois ; mais bien que ces

chapitres commencent (presque) au même moment que les deux premiers, l'histoire là va plus loin, jusqu'au 2 mars. Les chapitres 5 à 8 nous renvoient à Aragorn et ses compagnons, rapidement rejoints par Gandalf, retournant au 1^{er} mars et continuant cette fois jusqu'au 5.

Le chapitre 5 inclut le récit nécessaire de Gandalf sur les événements expliquant son retour d'entre les morts, qui commence le 15 janvier. Les deux groupes se retrouvent finalement à Isengard quand Gandalf, Aragorn, Théoden et les autres voient « deux petites silhouettes » installées près des portes en ruine, l'une endormie et l'autre tranquillement occupée à faire des ronds de fumée. Ce sont Merry et Pippin, mais leur apparition est une énorme surprise pour tout le monde, lecteur y compris – pour tous, sauf Gandalf, qui a rencontré Pippin lors de son rapide détour vers Barbebois au chapitre 7.

L'explication des hobbits sur leur arrivée jusque-là (comme une grande part de la narration dans « Le Conseil d'Elrond ») est donnée dans leur propre narration, qui commence là où le chapitre 4 s'est arrêté et les emmène jusqu'au jour présent, le 5 mars. Les six membres de la Fraternité restent ensemble pendant deux chapitres, 10 et 11, mais se séparent ensuite à nouveau. L'histoire qui les concerne ne reprend pas avant le début du *Retour du Roi* plus de cent pages plus tard, quand nous démarrons avec Gandalf et Pippin (chapitres 1 et 4, du 9 au 15 mars) ; nous retournons au milieu à Aragorn, Legolas et Gimli, qui se séparent de Merry au chapitre 2, le 8 mars ; après cela, nous suivons Merry seul, avec les Cavaliers dans les chapitres 3 et 5.

Tous les groupes sont rassemblés aux alentours de « La Bataille des Champs du Pelennor » le 15 mars, mais une fois encore, personne, et en particulier le lecteur, n'a la moindre idée de comment Aragorn est arrivé jusque-là. Cette partie-là doit également être racontée en flash-back, la narration de Legolas et Gimli à Merry et Pippin dans V/9 correspondant exactement au récit fait par les hobbits à leurs compagnons dans III/9. Vers la fin du Livre V, comme vers la fin du Livre III, la Fraternité est rassemblée et continue ensemble, ne laissant que Merry derrière, jusqu'à la fin du Livre le 25 mars.

Pendant ce temps, bien sûr, et entrelacée avec tous ces autres fils, la narration suit Frodo et Sam dans les Livres IV et VI. Cette dernière est relativement directe, mais il faut noter que le Livre IV ne s'arrête pas, avec la capture de Frodo, au même moment que le Livre III correspondant. La première partie des *Deux Tours* se termine le 5 mars, quand Pippin et Gandalf chevauchent vers le Gondor. La deuxième moitié s'arrête le 13 mars, une date qui n'arrive pas dans la narration « alternative » avant V/4, date à laquelle Pippin est déjà au Gondor depuis quelques jours. En règle générale, on peut dire qu'aucun des cinq ou six principaux fils narratifs dans la partie

centrale du *Seigneur des Anneaux* ne correspond jamais exactement à aucun autre dans la chronologie : certains sont toujours en avance, d'autres toujours en retard.

Les deux effets majeurs de cette structure sont, bien sûr, la surprise et le suspense. C'est une surprise de trouver Pippin et Merry dormant et fumant dans les ruines alors qu'on les a quittés marchant sur Isengard avec les Ents ; c'en est une autre de voir les Ents jouer un rôle déterminant à la Bataille de la Gorge de Helm (ce qui ne sera expliqué que par la narration postérieure des hobbits) ; c'en est une troisième quand les voiles noires des Corsaires d'Umbar arborent le pavillon de l'Arbre Blanc, des Sept Étoiles et de la couronne d'Aragorn (ce qui ne sera expliqué que par la narration postérieure de Legolas et Gimli) ; évidemment, c'est une énorme surprise d'abord pour Aragorn, Legolas et Gimli, puis pour Pippin (et certainement Merry), puis pour Sam (et certainement Frodo) de voir Gandalf revenir des morts.

Peut-être que la plus grande de toutes les surprises dans *Le Seigneur des Anneaux*, cependant, vient à la fin du « Siègne du Gondor » (V/4), quand le défi du chef des Spectres de l'Anneau reçoit en réponse d'abord le chant du coq puis « de grands cors du Nord criant à pleine voix. Le Rohan arrivait enfin ». On a laissé les Rohirrim quand ils quittent la Marche (à la fin du chapitre 3), et à la fin du chapitre 4, on doit revenir en arrière et suivre les Cavaliers tout au long du chapitre 5 pour apprendre comment ils sont arrivés jusque-là. Typiquement, la fin du chapitre 5 ne correspond pas tout à fait à la fin du chapitre 3 ; il va du son de cor entendu par Gandalf et le Spectre jusqu'à la charge de Théoden, suivi par Éomer, « sur son casque, la queue de cheval s'agitait, blanche, au vent de sa course » ; et l'histoire ne revient pas vers Gandalf avant le chapitre 7.

Et pendant ce temps, bien que cela soit moins facile à relever, le suspense est constant, car le lecteur est laissé dans l'ignorance, pour de longues périodes, à propos de la quête vitale mais moins spectaculaire de Frodo et Sam. Les critiques ont peu parlé de la structure du *Seigneur des Anneaux*, mais elle est considérablement plus complexe et intégrée avec au moins autant de soin que la narration multiple de Joseph Conrad dans *Nostromo* par exemple. On pourrait penser qu'un écrivain plus expérimenté, qui écrit des romans ou des fictions par profession plus que par passion, aurait su qu'il ne fallait pas tenter ce genre de finesse ou faire à ce point confiance à l'ingéniosité de ses lecteurs ; mais Tolkien n'en savait pas assez pour ne pas le tenter.

L'effet principal de cette technique d'entrelacement n'est cependant ni la surprise ni le suspense. Ce qu'elle crée, c'est un profond sentiment de réalité, des choses étant comme elles le sont *en vrai*. Il y a un schéma sous-jacent dans l'histoire de Tolkien, mais les personnages ne peuvent jamais le voir (bien sûr, car ils sont pris

dedans). Pour eux, toute l'histoire semble chaotique, hantée par la malchance ; ils sont perdus dans des terres sauvages du point de vue métaphorique tout autant que du point de vue géographique : ils sont tout aussi confus que perdus, parfois dans les ténèbres, parfois dans une forêt enchantée, à souvent se tromper quant à la signification de ce qui se passe même à leur propre niveau. Aragorn est le premier à exprimer ce sentiment quand il répète son impression que « tous mes choix ont mal tourné ».

Alors qu'il poursuit les Uruk-hai, il rencontre plusieurs énigmes – les orques morts, la broche de Pippin, l'assurance par Éomer qu'il n'y avait aucun hobbit parmi les cadavres – qui restent toutes inexplicables et inexplicables. Même un lecteur attentif peut ne pas comprendre qui est « le vieillard courbé, appuyé sur un bâton » qu'Aragorn et ses compagnons aperçoivent à l'orée de la forêt de Fangorn. Il ressemble beaucoup à Gandalf, mais quand ils rencontrent enfin celui-ci, il leur dit que c'était sans doute Saruman – bien que cela puisse être un « spectre » de Saruman peut-être projeté par Gandalf (voir *The Treason of Isengard*, p. 428).

Le fait que Scadufax soit revenu au même instant pour attirer leurs chevaux n'était qu'une coïncidence, si tant est que les coïncidences existent, un fait dont Gandalf se permet de douter : il remarque alors à quel point il est étrange que leurs ennemis aient réussi non seulement à amener Merry et Pippin à une vitesse incroyable, et juste au bon moment, jusqu'à Fangorn (et à réveiller les Ents), « où ils ne seraient autrement jamais venus » ; une remarque qui concorde avec les théories de Gandalf sur le « hasard » qui seront discutées au chapitre suivant. Il y a eu d'autres rencontres à Fangorn cependant, car Gandalf et Barbebois se sont vus, même s'ils n'ont pas parlé. C'est pour cela que Barbebois répond évasivement quand les hobbits racontent la mort de Gandalf ; mais les hobbits ne le comprennent pas, et en fait Legolas et Gimli (qui sont au courant) ne leur expliquent pas. Le lecteur doit rassembler trois conversations complètement séparées (ce que sans doute peu de lecteurs font) pour comprendre ce fait.

En d'autres occasions, les personnages remarquent et saisissent la connexion. Dans III/5, Legolas se souvient d'avoir vu un aigle au début de III/2, et le récit de Gandalf explique ce que l'aigle faisait. D'un autre côté, à la fin de IV/2, Gollum est convaincu de savoir pourquoi le Nazgûl les a survolés trois fois : « Ils nous sentent, ils sentent le Trésor. » Mais il s'avère qu'il a tort. Le troisième Nazgûl, « volant vers l'ouest à une vitesse terrible », se dirige vers Orthanc pour avoir des nouvelles de Saruman, alerté peut-être par le bûcher des orques dont la fumée « s'éleva haut vers le ciel et fut vue par de nombreux yeux ». C'est le même Nazgûl qui passe au-dessus du camp de Dol Baran et fait que Pippin demande (également à tort) : « Il ne

venait pas pour moi, n'est-ce pas ? », seulement pour être corrigé sur le temps et la distance par Gandalf.

Une autre connexion croisée, qui a trompé au moins un critique, concerne la scène à la toute fin de *La Fraternité de l'Anneau* où Frodo, assis au sommet d'Amon Hen avec l'Anneau à son doigt, entend un ordre dans sa tête : « Enlève-le ! Enlève-le ! Imbécile, enlève-le ! Enlève l'Anneau ! » De nombreux lecteurs pensent peut-être que cette voix sortie de nulle part est une sorte de projection de la conscience de Frodo, comme l'ont probablement été les deux voix précédentes (la question sera discutée dans les pages 217, 218) ; mais en fait, la troisième voix est celle de Gandalf, ce qu'on peut deviner à son ton : bien sûr à ce moment, pour ce qu'en savent Frodo et le lecteur, Gandalf est mort. C'est seulement plus tard, dans III/5 qu'il dit, de façon assez obscure : « Je me suis assis sur une haute éminence, et j'ai lutté contre la Tour Sombre ; et l'Ombre est passée » ; et ceux à qui il parle ne le comprennent pas non plus.

D'autres croisements de fils dans l'histoire incluent le cor de Boromir, brisé à la fin de *La Fraternité de l'Anneau*, trouvé dans le fleuve par Faramir de nombreux chapitres plus tard, et ensuite utilisé par ce dernier pour vérifier le récit de Frodo ; Hirgon le messager, qui apparaît furtivement dans trois chapitres (V/1, V/3, V/5) ; le récit de Faramir à son père : « Ce n'est pas le premier demi-homme que je vois sortir des légendes septentrionales et s'aventurer dans les Terres du Sud » ; et la cotte de mailles en mithril de Frodo, montrée par la Bouche de Sauron dans V/10 avant que nous n'ayons la moindre explication sur la manière dont elle est arrivée là.

Cependant, peut-être que le recoupement le plus significatif et le plus répété est le palantir d'Orthanc. Dans V/2, Aragorn dit à ses amis : « J'ai regardé dans la Pierre d'Orthanc ». Ils sont horrifiés, et il admet peut-être avoir « mal fait » en révélant son existence. Mais en réalité, il a bien fait, d'abord en poussant Sauron à frapper avant d'être complètement prêt, comme Gandalf le comprend quelque trente pages plus tard – même si sa supposition n'est pas confirmée jusqu'à ce qu'Aragorn et lui se retrouvent (une soixantaine de pages plus loin) dans « Le Dernier Débat » (V/9). Cependant, le principal résultat de la décision d'Aragorn n'est jamais remarqué par qui que ce soit. À un moment critique du voyage de Sam et Frodo :

Le Pouvoir Sombre était en profonde réflexion, son Œil tourné vers l'intérieur, et sa pensée appesantie sur des augures de doute et de danger : une brillante épée, un visage sévère et royal ; pour l'heure, il ne s'occupait guère d'autre chose, et toute son immense forteresse, porte après porte, et tour après tour, était enveloppée de ténèbres inquiètes.

Les dates de ces événements sont soigneusement vérifiées. Frodo et Sam sont ignorés, ou négligés en date du 16 mars, après que Sauron a appris la défaite des Champs du Pelennor et la mort du Roi des Nazgûl ; Aragorn a regardé dans le palantír, comme il dit, alors que « dix jours s'étaient écoulés depuis que le Porteur de l'Anneau était passé à l'est du Rauros », c'est-à-dire le 6 mars ; Gandalf le devine à la réaction de Sauron : « Il y a cinq jours maintenant il allait découvrir que nous avons renversé Saruman et pris la Pierre », c'est-à-dire le 10 mars.

Mais même si le lecteur peut comprendre cela en imbriquant les différents récits concernés – et en vérifiant la chronologie détaillée fournie par Tolkien dans l'Appendice B –, il faut répéter que les personnages ne savent pas, doivent deviner, parfois ne peuvent expliquer, parfois se trompent. C'est une surprise, par exemple, de se rendre compte que même à la fin de la quête de l'Anneau, quand l'Anneau a été détruit, Sam et Frodo ne savent toujours pas que Gandalf est revenu d'entre les morts, mais pensent que « tout est allé de travers du moment qu'il est tombé en Moria ».

Dans tout cela, il y a une ironie constante, créée par les fréquentes différences entre ce que les personnages savent et ce que le lecteur sait – même si bien sûr le lecteur est presque aussi souvent dans l'ignorance que les personnages. Mais il y a aussi une sorte d'anti-ironie, à mesure qu'on comprend que la frustration, la mélancolie, et même le quasi-désespoir des personnages sont à la fois naturels et justifiés, mais aussi trompeurs et sans cause. Les choses vont mal, mais elles pourraient être pires. Même au plus bas, la sagesse proverbiale nous dit qu'on ne peut jamais être sûr du pire : « Le mauvais vouloir perdra les mauvais », dit Théoden ; « Le coup précipité s'égare souvent », dit Aragorn ; « Un traître peut se trahir lui-même et causer un bienfait qu'il n'avait pas cherché » (Gandalf).

Gandalf en particulier rassemble parfois les fils de l'histoire, disant par exemple (V/8) qu'Elrond a pris une décision importante en autorisant les plus jeunes hobbits à venir – ils ont à eux deux sauvé Faramir et Éowyn. D'un autre côté, le désespoir de Denethor a coûté la vie à Théoden, mais Merry ne s'en rend qu'à moitié compte (« Où est Gandalf ?... N'aurait il pu sauver le roi ? », V/6), et bien que Gandalf soit certain que s'il sauve Faramir, « d'autres mourront » (V/7), il ne sait pas qui. Ainsi que Gandalf le dit souvent de différentes façons, et il pense peut-être aux fils et aux motifs quand il le dit : « Même les plus sages ne peuvent percevoir toutes les fins. »

Il n'est peut-être pas possible de toujours tirer des conclusions correctes de toutes les confusions et perplexités en Terre du Milieu, mais il est possible d'en distinguer une qui est toujours qualifiée de

fausse, et ce, de façon claire, nette et permanente : il ne sert à rien de continuer. Tolkien établit cette affirmation par le biais des entrelacements, dans le même temps qu'il met en scène la tentation du désespoir en séparant ses fils narratifs. Mais ceci étant dit, il est temps de laisser de côté la carte de la Terre du Milieu et la structure du *Seigneur des Anneaux* pour s'intéresser plutôt aux arguments que le livre défend, voire (même si c'est un mot que Tolkien n'aurait pas aimé) à son idéologie.

4. Les volumes VI à IX de l'*Histoire de la Terre du Milieu*, *The Return of the Shadow*, *The Treason of Isengard*, *The War of the Ring* et *Sauron Defeated*, ne sont pas encore disponibles en traduction française.

5. J.R.R. Tolkien, *Le Fermier Gilles de Ham*, in *Faërie et Autres textes*, Christian Bourgois, 2003, p. 189 *sqq.*

6. J.R.R. Tolkien, « Les Aventures de Tom Bombadil », trad. de Dashiell Hedayat revue par Céline Leroy, in *Faërie et Autres textes*, pp. 325-433.

CHAPITRE III

LE SEIGNEUR DES ANNEAUX (2) : CONCEPTIONS DU MAL

LE CONCEPT DE L'ANNEAU

La majeure partie des démonstrations dans les deux premiers chapitres insiste sur les connaissances de Tolkien en littérature ancienne. De là, on pourrait conclure que *Le Seigneur des Anneaux* est essentiellement une œuvre « antiquisante », un adjectif plutôt utilisé de façon méprisante de nos jours. Ce mépris est injustifié, même si l'intérêt pour le passé est bien là, et cette qualité est pour beaucoup dans le charme de la Terre du Milieu. Néanmoins, cela n'explique pas pourquoi de nombreux lecteurs ont trouvé *Le Seigneur des Anneaux* si profondément puissant et si facilement applicable à leur propre vie. L'œuvre de Tolkien n'est pas simplement un roman de Fantasy ancienne. Si, comme c'est le cas pour *Beowulf*, on le lit toujours mille ans après sa création, aucune personne perspicace ne pourra le voir autrement que comme une œuvre du ^{xx}^e siècle, qui plus est une œuvre extrêmement caractéristique.

On s'en aperçoit quand on observe ce qu'elle raconte à propos de l'Anneau. Tolkien a accompli un énorme travail pour modifier ce qu'il avait écrit sur l'anneau, l'anneau de Bilbo, l'anneau qui n'était pas encore l'Anneau Unique, dans la première édition du *Hobbit*. Pour quiconque connaît l'histoire du *Seigneur des Anneaux* et les éditions tardives du *Hobbit*, il est choquant de lire le récit du concours d'énigmes entre Bilbo et Gollum dans la première édition du *Hobbit* de 1937. L'élément surprenant ici est que Gollum n'est pas du tout attaché à son « précieux ». Il le met en jeu contre la vie de Bilbo ; il perd le concours, mais ensuite fait tout pour être fair-play. Quand il ne trouve pas l'anneau (car ce dernier est déjà dans la poche de Bilbo), il s'excuse longuement de ne pas être capable de payer ce qu'il doit, et Bilbo, se retrouvant coincé, accepte la proposition de Gollum d'être guidé vers la sortie à la place. Ils se séparent presque en bons termes, et les derniers mots de Gollum sont :

« Voissssi le passssage... il doit sssse faufler et dessscendre.
Nous n'osons pas y aller, non, non, non, gollum. »

À partir de la deuxième édition de 1951, en revanche, ses derniers mots sont :

« Voleur, voleur, voleur ! Bessac ! On le hait, on le hait, on le hait à jamais ! »

Tolkien a conservé les deux versions, originale et alternative. La première devient l'histoire que Bilbo raconte à Gandalf et aux autres, une histoire dans laquelle son droit sur l'anneau était significativement plus fort : le fait que Bilbo ait menti à ce propos est, dans *Le Seigneur des Anneaux*, un indice inquiétant que l'Anneau gagne du pouvoir sur lui, devenant (il utilise le même mot que Gollum et Isildur) son « trésor ». Mais cette version originale de l'histoire contredit l'un des faits essentiels qu'on apprend plus tard à propos de l'Anneau, qui est que ses propriétaires, depuis Isildur, et jusqu'à Gollum, ne l'abandonnent pas – c'est lui qui les quitte.

Au cœur du *Seigneur des Anneaux* se trouvent les déclarations de Gandalf dans le Livre I/2, lors de sa longue conversation avec Frodo. Si ces affirmations ne sont pas acceptées, alors l'ensemble de l'histoire s'effondre. Et ces affirmations sont essentiellement au nombre de trois. D'abord, selon Gandalf, l'Anneau est extrêmement puissant, dans les bonnes ou les mauvaises mains. Si Sauron le récupère, alors il sera invincible au moins pour le futur prévisible : « S'il le recouvre, alors il maîtrisera [tous les autres Anneaux de Pouvoir] de nouveau, même les Trois [détenus par les elfes] : tout ce qui a été façonné avec eux sera mis à nu, et il sera plus fort que jamais. »

Ensuite, Gandalf insiste cependant sur le fait que l'Anneau est d'une puissance létale pour tous ses porteurs : il va les conquérir, les « dévorer », les « posséder ». Le processus peut prendre plus ou moins de temps, selon « la force ou les bonnes intentions » du possesseur, mais « ni la force ni les bonnes intentions ne peuvent durer – tôt ou tard, le Pouvoir Sombre le dévorera ». En outre, il ne s'agit pas seulement d'une conquête physique. L'Anneau rend tout maléfique, même ses porteurs. On ne peut le confier à personne, même dans de bonnes mains, même pour s'en servir en bien : il n'y a pas de bonnes mains, et toutes les bonnes intentions seront perverties si réalisées par le biais de l'Anneau.

Elrond répète cette affirmation plus tard (« Je ne prendrai pas l'Anneau »), comme le fait Galadriel : « Je vais diminuer, et m'en aller dans l'Ouest, et je resterai Galadriel. » Mais finalement, et Gandalf doit fortement insister sur ce troisième point malgré l'opposition dans

« Le Conseil d'Elrond », l'Anneau ne peut pas être simplement laissé inutilisé, mis de côté, jeté : il doit être détruit, et la seule place où il peut être détruit est l'endroit où il a été fabriqué, Orodruin, les Crevasses du Destin.

Ces affirmations déterminent l'histoire. Elle devient, comme cela a été souvent remarqué, non pas une quête mais une antiquête, dont le but n'est pas de trouver ou gagner un objet, mais de le rejeter et le détruire. Il ne peut pas non plus y avoir de demi-mesures, si attractives soient-elles. Gandalf ne veut pas le prendre, ni Galadriel ; il serait désastreux de l'emmener au Gondor, ainsi que Boromir et Denethor le souhaitent. On peut remarquer que bien que tout ceci soit parfaitement logique étant donné les affirmations de départ, les postulats de base donnés par Gandalf sont un peu difficiles à accepter. Pourquoi devrions-nous les croire ? Et pourtant, alors que les critiques ont réussi à trouver des défauts à propos de tout dans *Le Seigneur des Anneaux*, pour une raison ou une autre, personne à ma connaissance n'a jamais ergoté sur ce que Gandalf affirme à propos de l'Anneau. C'est bien trop plausible et bien trop reconnaissable. Cela n'aurait pas été le cas avant les nombreuses amères expériences du ^{xx}e siècle.

Si l'on rassemble les trois points que Gandalf avance dans ce chapitre du début du livre, il faudrait un esprit bien émoussé pour ne pas conclure : « Tout pouvoir corrompt, et le pouvoir absolu corrompt absolument. » Cet adage vient de Lord Acton, même si la forme n'est pas tout à fait exacte, et date de 1887. Ce que Lord Acton a véritablement écrit c'est l'adage suivant : « Le pouvoir tend à corrompre, et le pouvoir absolu corrompt absolument. Les grands hommes sont quasiment toujours de mauvais hommes... » Je pense que peu de gens auraient été d'accord avec lui avant 1887.

Le monde médiéval avait ses vies de saints, dans lesquelles ces derniers utilisaient leurs pouvoirs immenses et même miraculeux entièrement pour faire le bien ; et même si l'histoire médiévale ne manque pas de mauvais rois, rares sont ceux qui sont devenus mauvais en devenant rois – bien qu'il y ait quelques traces d'une telle idée dans *Beowulf*. En général, les gens pensaient sans doute que les personnes maléfiques au pouvoir étaient maléfiques par nature, et depuis le début. L'idée la plus proche de la déclaration de Lord Acton en vieil anglais est le proverbe *Man deþ swa he byþ þonne he mot swa he wile*, « un homme fait comme il est quand il peut faire ce qu'il veut », et ce que cela veut dire c'est que le pouvoir révèle le caractère, pas qu'il le modifie. Pourquoi changer d'opinion ?

Il n'y a aucune difficulté à répondre à cette question, et la réponse prouve avec une clarté particulière que Tolkien n'était pas un écrivain aussi isolé qu'on tend à le présenter. Six ans avant le début de la parution du *Seigneur des Anneaux*, George Orwell publie *La Ferme des*

animaux, une fable qui se termine, comme chacun sait, par l'échec total de la révolution des animaux, car les cochons sont devenus des fermiers, et quand les créatures les regardent, elles ne peuvent plus les distinguer des humains. L'applicabilité exacte de cette fable a été l'objet de furieuses polémiques (personne n'a envie de l'appliquer à soi-même), mais en un sens, cela ne rend l'argument que plus puissant, et c'est ce que veut dire Gandalf : il s'applique à tout le monde.

Toute prise de pouvoir, peu importe si les acteurs sont forts ou pleins de bonnes intentions, va se dérouler de la même façon. Voilà ce que fait le pouvoir. En parallèle, au même moment exactement que la publication du *Seigneur des Anneaux*, William Golding sortait ses romans *Sa Majesté des Mouches* (1954) et *Les Héritiers* (1955), dont la signification a été résumée de façon fort pratique pour les commentateurs par Golding lui-même dans l'essai « Fable », dans le recueil *The Hot Gates* :

Je dois dire que quiconque ayant traversé ces années [de la Seconde Guerre mondiale] sans comprendre que l'homme produit le mal comme les abeilles le miel doit être aveugle ou fou. (*The Hot Gates*, p. 87)

Ainsi, les enfants de chœur anglais, naufragés sur une île déserte paradisiaque, inventent le meurtre et le sacrifice humain et créent « Sa Majesté des Mouches » en personne, Beelzebub ; dans *Les Héritiers*, nos ancêtres, les hommes de Cro-Magnon, exterminent les doux et gentils Néandertaliens et créent une légende entièrement fausse d'ogres et de cannibales pour justifier leurs actions. On peut ajouter qu'un argument similaire, même si plus complexe, est mis en scène dans l'autre grande œuvre de Fantasy des années 1950, *The Once and Future King* de T.H. White, une œuvre commencée comme celle de Tolkien par un livre pour enfants, *The Sword in the Stone* (1937), mais qui a pris encore plus de temps que celle de Tolkien pour être achevée, publiée en entier (bien que toujours incomplète) en 1958.

Les arguments de White sont trop nombreux et trop peu assurés pour être facilement résumés, mais le moins que l'on puisse dire c'est qu'il ne fait aucun doute qu'il voyait en l'humanité un instinct primaire de destruction, exprimé dans une œuvre écrite, tout comme *Le Seigneur des Anneaux*, *nationibus in diro bello certantibus*, « alors que les nations bataillaient dans une guerre terrifiante ». La pensée qu'expriment de façon très différente Orwell, Golding, White (et plusieurs autres auteurs de Fantasy et de fables de l'après-guerre) est qu'on ne peut jamais faire confiance à une personne, en particulier si elle a exprimé un désir d'améliorer l'humanité. La grande désillusion

du ^{xx}e siècle concerne les bonnes intentions politiques, qui n'ont mené qu'aux goulags et aux charniers. C'est pour cela que ce que dit Gandalf a sonné vrai aux oreilles de tous ceux qui l'ont lu – bien que ce soit, je le répète, un anachronisme supplémentaire en Terre du Milieu, et le plus grand de tous, une conviction entièrement moderne.

Mais est-ce que Tolkien joue selon les règles avec cette conviction, qui est la base même de son histoire ? Certains critiques ont avancé que non – principalement Colin Manlove, dont l'attaque résolue contre Tolkien est le propos du chapitre 5 dans son livre de 1975, *Modern Fantasy*. Il faut commencer par admettre que plusieurs personnages montrent à différents degrés des signes de la corruption insidieuse que Gandalf craint tant : Bilbo, dans la scène du premier chapitre où il se met en colère après Gandalf alors que le magicien lui suggère de se séparer (pas de remettre) l'Anneau ; puis encore dans « Nombreuses Rencontres », quand il demande à Frodo s'il peut « y jeter un coup d'œil », et se transforme pour un instant aux yeux de ce dernier en un « petit être ratatiné, aux traits avides, aux mains crochues et squelettiques ».

Nous avons Isildur, dont la lettre découverte dans les archives du Gondor par Gandalf déclare de façon inquiétante : « Elle m'est précieuse, bien qu'elle me cause une grande souffrance. » Il y a Gollum bien sûr, tout du long. Et il y a aussi Boromir, qui nourrit des doutes dès le début quant à la sagesse du plan visant à détruire l'Anneau dans l'Orodruin, et qui finira par détruire la Fraternité, car il est convaincu que « les Hommes au cœur fidèle, eux ne seront pas corrompus ». Le discours de Boromir à ce stade, au début du dernier chapitre de *La Fraternité de l'Anneau*, envoie tous les signaux dont le ^{xx}e siècle a appris à se méfier, de la fascination pour le pouvoir, même si c'est « le pouvoir de l'Ennemi », à l'exaltation des « hommes sans peur » puis immédiatement des « intrépides, les sans-pitié », comme étant les moyens de la victoire ; enfin la mise en scène théâtrale de sa propre personne en tant que Dirigeant avec le « pouvoir de Commandement » et le recours à la force brute, « car je suis trop fort pour vous, demi-homme ».

Même Sam a une vision de ce genre quand il se voit en « Samsaget le Fort, Héros de notre Âge », alors qu'il passe brièvement l'Anneau dans VI/1, et comme avec Bilbo, Frodo le voit pendant un instant, alors qu'il peine à rendre l'Anneau, comme une « ignoble petite créature au regard cupide et à la bouche baveuse ». Le danger de porter l'Anneau est répété et appuyé tout au long de l'histoire en termes constants, tous renforçant les affirmations initiales de Gandalf.

Mais on pourrait rétorquer que Tolkien permet des exceptions à sa propre règle. Après tout, Bilbo et Sam remettent l'Anneau avec seulement un moment d'hésitation. D'autres personnages ne

manifestent quant à eux absolument aucune envie d'avoir ou de prendre l'Anneau : Merry et Pippin, Aragorn, Legolas et Gimli. Galadriel sent sa présence en Lothlórien et admet que « mon cœur a eu fort envie de » ce que Frodo propose de lui donner. Elle aussi parle d'un rêve comme celui de Boromir et de Sam : « En lieu et place du Seigneur Sombre, tu installeras une Reine [...] Aussi redoutable que l'Orage et la Foudre ! Plus forte que les fondations de la Terre. Tous m'aimeront et désespéreront ! » Mais elle balaie ensuite cette tentation d'un simple rire.

Dans la même veine, Faramir, qui retient Frodo et Sam captifs et sait ce qu'ils transportent, semble menaçant pendant un instant, mais éclate de rire et rejette la tentation avec un haussement d'épaules. Enfin, il faut étudier le cas de Frodo. Gandalf lui a dit au début du livre qu'il ne pouvait pas lui faire rendre l'Anneau « sauf par la force, et cela briserait votre esprit ». Cependant, comme Manlove le relève avec grande insistance, dans la scène au Sammath Naur, Gollum force effectivement Frodo à se séparer de l'Anneau, en arrachant son doigt : mais cela n'a aucun effet sur l'esprit de Frodo. Ces apparentes contradictions ont permis aux critiques hostiles à l'histoire d'argumenter que toute la présentation des origines du mal par Tolkien est défectueuse : l'Anneau a des effets néfastes sur certaines personnes, mais pas du tout d'effet sur d'autres. L'histoire serait donc manipulée et pas développée de façon logique.

En fait, le doute ainsi exprimé peut être apaisé d'un mot, bien que ce ne soit pas un mot que Tolkien utilise, et qu'il n'ait pas été enregistré par l'*OED* avant son édition de 1989 (la première citation trouvée pour ce mot vient de 1939), et ce mot est « addictif ». Tout l'argumentaire de Gandalf pourrait être résumé en disant que l'usage de l'Anneau provoque une dépendance. Une utilisation n'est pas forcément désastreuse en soi, mais chaque utilisation tend à augmenter le besoin d'une autre. L'addiction peut être stoppée dans les premiers moments (ce qui explique Bilbo et Sam), mais une fois qu'elle est installée, elle ne peut être brisée que par la force de la volonté. D'un autre côté, si la dépendance n'est pas installée au départ (et cela explique Galadriel et Faramir et les autres membres de la Fraternité), alors elle n'a pas plus de pouvoir que n'importe quelle autre tentation.

En outre, on peut bien sûr empêcher les gens souffrant de dépendance d'y céder par la simple force extérieure, que ce soit les dents de Gollum ou une cellule verrouillée et un sevrage brutal. Ce que Gandalf voulait dire en expliquant qu'il ne pouvait pas « faire » que Frodo rende l'Anneau « autrement que par la force et cela briserait [son] esprit », c'est qu'il ne pouvait pas le forcer à vouloir rendre l'Anneau autrement que par un pouvoir mental inconnu, peut-

être une sorte d'hypnose. Mais rien de cela ne contredit ou n'invalide le principe de base de l'Anneau, qui est que l'envie même de vouloir s'en servir est destructrice : Elrond, ou Gandalf, ou Galadriel, ou Denethor, s'ils l'avaient en leur possession, commenceraient avec les meilleures intentions du monde, mais en viendraient à apprécier le fait de voir leurs intentions réalisées, donc l'usage du pouvoir en lui-même, et finiraient en dictateurs des autres, esclaves d'eux-mêmes, incapables de renoncer ou de revenir en arrière.

SPECTRES ET OMBRES : LES IMAGES DU MAL CHEZ TOLKIEN

Il y a quelque chose d'extrêmement convaincant, pour de nombreuses personnes, dans la représentation du mal chez Tolkien ; mais il est utile ici d'insister à nouveau sur le fait que son intérêt pour le sujet est très contemporain, et pas du tout unique. De nombreux auteurs de la seconde moitié du xx^e siècle étaient obsédés par le sujet du mal, et en ont produit des images uniques et originales. J'ai déjà mentionné le tortionnaire O'Brien dans *1984* d'Orwell, qui décrit le futur comme une botte écrasant un visage humain pour toujours, et la parabole d'Ursula Le Guin dans « Ceux qui partent d'Omelas », avec sa ville brillante dont la puissance et la beauté dépendent entièrement de la torture consciente et continue d'un enfant attardé ; on peut ajouter à cela Billy Pilgrim de Kurt Vonnegut, qui travaille dans les « carrières de cadavres » de Dresde, avec leur puanteur « comme les roses et le gaz moutarde » ; ou le Merlyn de T.H. White qui dénonce l'humanité comme :

« *Homo ferox*, l'inventeur de la Cruauté envers les Animaux, capable de... brûler des rats vivants, comme je l'ai vu faire en Eriu, afin que leurs cris intimident les rongeurs locaux ; qui va volontairement détruire à petit feu le foie des oies domestiques afin de se préparer un mets délicat ; qui peut scier les cornes du bétail pour faciliter son transport ; qui va percer les yeux du chardonneret à l'aiguille pour le faire chanter ; qui plonge les homards et les écrevisses vivants dans l'eau bouillante, alors même qu'il entend leurs cris ; qui se tourne contre sa propre race pour lui faire la guerre, et tuer dix-neuf millions d'humains tous les siècles. » (*The Book of Merlyn*, section 5)

Toutes ces images sont fondées, parfois de façon évidente comme avec Vonnegut, parfois de façon moins évidente comme avec Le Guin, sur des expériences personnelles ou récentes. Ces auteurs essaient d'expliquer une chose qu'ils ressentaient au plus profond d'eux-mêmes, mais qu'ils n'arrivaient pas à rationaliser, un sentiment

entièrement nouveau pour lequel les morales des âges anciens n'offraient pas de réponse adéquate, quelle que soit l'expertise médiévale de certains de ces auteurs. La fin de la citation ci-dessus par White suggère que ce « quelque chose » est connecté à l'expérience unique et marquante du ^{xx}^e siècle de la guerre à grande échelle, du massacre impersonnel et industrialisé ; et ce n'est probablement pas une coïncidence si la plupart des auteurs concernés (Tolkien, Orwell, Vonnegut mais aussi Golding et C.S. Lewis, le proche collègue de Tolkien) étaient des vétérans d'une guerre ou de l'autre.

Les expériences de vie de nombreux hommes et femmes au ^{xx}^e siècle les ont laissés avec la conviction inébranlable qu'il y a un problème, une chose irrémédiablement mauvaise dans la nature même de l'humanité, mais sans aucune explication satisfaisante pour son existence. Ils ne peuvent pas non plus trouver une explication dans la littérature des âges antérieurs : Rosewater, l'ami de Billy Pilgrim dans *Slaughterhouse-Five* de Vonnegut, est d'accord pour dire que tout ce qu'il y a à savoir sur la vie se trouve dans *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, « mais cela ne suffit plus ». La littérature fantastique du ^{xx}^e siècle peut être envisagée avant tout comme une réponse à ce vide, à ce décalage. Il faut se demander en quoi les images de Tolkien sont originales, individuelles, et en quoi elles sont typiques et reconnaissables.

Les orques, que l'on voit ou entend à plusieurs reprises dans *Le Seigneur des Anneaux*, forment une de ces images, et l'on peut tirer des conclusions de cette image (voir plus loin). Cependant, ce sont des acteurs malfaisants à petite échelle, ce que Tolkien appelle dans sa conférence sur *Beowulf* « l'infanterie de la vieille guerre » ; et par de nombreux aspects, ils ressemblent à l'image conventionnelle des contes de fées, les « gobelins » tels que Tolkien les avaient d'abord appelés.

Le concept plus unique et original de Tolkien, ce sont les *Ringwraiths*, « Spectres de l'Anneau ». On doit préciser que le mot *Ringwraith* est exactement du même type que **wood-wose* ou **holbytla* : un composé, avec un premier mot complètement familier, le second plus mystérieux. Qu'est-ce qu'un *wraith* ?

Si l'on regarde ce mot dans l'*OED*, on trouve un mystère comme Tolkien les aimait tant. Le dictionnaire ne propose aucune suggestion pour l'étymologie, mais mentionne qu'il a une « origine obscure ». Quant à sa signification, l'*OED* en donne deux, qui semblent se contredire, et cite le même texte, la traduction en 1513 de l'*Énéide* de Virgile en écossais par Gavin Douglas, comme la source des deux sens. Je n'ai aucun doute que Tolkien et les autres Inklings – car Lewis propose également une image très claire d'un *wraith* dans ses fictions – ont discuté de la question et ont finalement trouvé une solution qui

réconcilie l'ancien texte de Douglas et la réalité moderne à laquelle les *wraiths* se réfèrent. (Pour un commentaire sur Lewis, voir mon article dans l'ouvrage collectif par Clark et Timmons dans les références bibliographiques en fin de volume.)

Pour commencer l'étymologie de *wraith*, une piste évidente à laquelle les éditeurs de l'OED auraient dû penser est que c'est une forme dérivée du verbe vieil anglais *wriðan*, *to writhe*, « se tordre (de douleur) ». C'est un verbe fort de classe 1, exactement parallèle à *riðan*, *to ride*, (chevaucher), et s'il avait été suffisamment courant pour survivre sous sa forme complète, on trouverait en anglais la forme suivante : *writhe* – *wrothe* – *writhen*, comme on trouve *ride* – *rode* – *ridden* ou *write* – *wrote* – *written* (Tolkien utilise d'ailleurs la forme *writhen*, voir le *Tolkien Thesaurus* de Blackwelder). Il est caractéristique des verbes comme *ride* et *write* de former des dérivés en changeant la voyelle, comme *road* dérive de *ride*, ou *writ* de *write*.

Writhe a donné de nombreux mots : *wreath* (couronne décorative), et de façon moins évidente et plus suggestive, *wroth* (un ancien adjectif signifiant « en colère »), et *wrath* (le nom correspondant qui existe toujours). Qu'est-ce que la colère a à voir avec le fait d'être tordu ? Clairement – et il y a d'autres parallèles – le mot est une vieille métaphore éteinte qui suggère que la colère est un état où l'on est tordu à l'intérieur (une hypothèse des Inklings exprimée par Owen Barfield et mentionnée par Tolkien, voir *Lettres*, p. 39). Le mot *wraithas*, « tordu », était également d'une importance particulière dans le mythe personnel de Tolkien de « la Route Perdue » (voir pp. 403-411).

Le fait que Tolkien avait conscience de ce genre de variation entre le physique et l'abstrait est suggéré par un mot que Legolas utilise dans « L'Anneau part vers le sud ». Dans ce chapitre, lorsque la Fraternité échoue à traverser le Caradhras à cause de la neige, Legolas part en éclaireur pour trouver le chemin du retour. Il revient pour dire que la neige ne s'étend pas sur une grande distance, même s'il n'a pas ramené le soleil avec lui : « [Le soleil] parcourt les champs azurés du Sud, et le linceul [en anglais *wreath*, la couronne] de neige sur cette butte de Cornerouge ne l'émeut pas le moins du monde. » Ici, par *wreath*, Legolas veut clairement dire *wisp*, « volute », quelque chose d'à peine matériel, et bien que l'OED ne le recense pas, c'est aussi un des sens du mot *wraith* – on pourrait dire « *a wraith of mist* », « *a wraith of smoke* », tout comme Legolas dit « *a wreath of snow* ». Il semble donc probable que *wraith* soit une forme écossaise dérivée de *wriðan* exactement comme *raid* vient de *riðan*.

D'autre part, les deux citations de Gavin Douglas, desquelles l'OED extrait les deux significations du mot, sont les suivantes : le sens 1, « une apparition ou spectre d'une personne décédée : un spectre ou

fantôme », est illustré dans l'OED par *In diuers placis The wraithis walkis of goistis that are deyd* (« En divers endroits marchent les spectres des gens qui sont morts ») de Douglas. Pour le sens 1b cependant, « une apparition immatérielle ou spectrale d'un être vivant », le dictionnaire offre une autre citation de Douglas, *Thidder went this wrath or schaddo of Ene* (« Ici vient le spectre ou l'ombre d'Énée » – le héros de Virgile). La question évidente est donc de savoir si les *wraiths* sont vivants ou morts, puisque Douglas utilise le mot dans les deux sens. On peut également se demander s'ils sont matériels ou immatériels.

L'immatérialité est suggérée par la comparaison avec *shadow*, « ombre » (un autre mot important pour Tolkien), et par l'idée que *wraiths* et *wreaths* sont définis par leur forme plus que par leur substance, un tortillon, une volute, un cercle ; la matérialité est cependant suggérée par le fait que les spectres peuvent être « de » quelque chose, même si cette chose est aussi fluide (mais pas sans substance) que la neige, le brouillard ou la fumée. Les *Ringwraiths*, les Spectres de l'Anneau de Tolkien, répondent bien sûr à toutes les questions posées, et démontrent également une fois encore que les apparentes erreurs ou contradictions des anciens poèmes peuvent simplement indiquer une compréhension que les arrogants éditeurs de dictionnaire des XIX^e et XX^e siècles n'avaient pas atteinte. Les *Ringwraiths* sont-ils vivants ou morts ? Gandalf dit au début du livre qu'ils furent jadis des hommes à qui Sauron a donné des anneaux et ainsi « pris au piège... Ils tombèrent il y a longtemps sous la domination de l'Unique et devinrent des Spectres de l'Anneau, ses plus redoutables serviteurs, comme des ombres sous sa grande Ombre ».

Plus tard, dans « La Bataille des Champs du Pelennor », nous apprenons que le Seigneur des Nazgûl, le chef des *Ringwraiths*, était autrefois le roi-sorcier d'Angmar, un royaume renversé plus de mille ans auparavant. Il *devrait* donc être mort, mais il est clairement vivant d'une façon ou d'une autre, et se trouve donc positionné exactement entre les deux significations données par l'OED. Pour ce qui est d'être matériel ou immatériel, en un sens il n'est pas substantiel, car lorsqu'il enlève sa capuche, il n'y a rien. Pourtant, il doit bien y avoir quelque chose à cet endroit, car « il portait une couronne royale ; mais elle ne reposait sur aucun crâne visible ». Lui et ses compagnons peuvent également agir physiquement, ils portent des épées d'acier, montent des chevaux ou des reptiles ailés, le Seigneur des Nazgûl se bat avec une masse d'armes. Mais ils ne peuvent être blessés physiquement, ni par les flots ni par une arme – sauf par l'épée de l'Occidentale, prise dans les Côteaux des Tertres, recouverte d'enchantements visant la chute d'Angmar. Ce sont les sorts qui tranchent « la chair morte », pas l'épée en elle-même. Donc les *Ringwraiths* sont comme le brouillard ou la fumée, à la fois physiques, dangereux et étouffants même, mais

également effectivement intangibles.

Tout cela est très original. La question importante est cependant de savoir dans quelle mesure c'est reconnaissable, voire psychologiquement acceptable. Et la réponse nous renvoie très clairement au ^{xx}e siècle. Tolkien a sans doute mis du temps à développer l'image des *Ringwraiths*, car comme nous l'avons vu précédemment, les Cavaliers Noirs ne font au départ que peu impression. Dans « Le Conseil d'Elrond » cependant, Boromir leur attribue ce qui sera une de leurs caractéristiques principales, la capacité de créer la panique : où que le « grand cavalier en noir » aille, « une folie s'emparait de nos adversaires, mais la peur gagnait nos plus braves ». C'est ce que les spectres font de plus en plus à partir du moment où la Fraternité quitte la Lothlórien. Quand ils passent dans le ciel, au-dessus de Sam et Frodo, au-dessus des Cavaliers, au-dessus du Gondor, on a une combinaison de ces mêmes éléments : ombre, cri, le sang qui se glace, peur. Le moment où Pippin et Beregonde entendent les Cavaliers Noirs et les voient fondre sur Faramir dans « Le Siège du Gondor », V/4, est typique :

Mais tandis qu'ils parlaient, ils furent soudain frappés de mutisme, figés, eût-on dit, comme des pierres attentives. Pippin se recroquevilla, les mains sur les oreilles ; mais Beregonde, qui se trouvait à regarder du haut des remparts en s'interrogeant sur Faramir, demeura cloué sur place, écarquillant des yeux stupéfiés. Pippin reconnut le cri effrayant qu'il venait d'entendre, celui-là même qu'il avait entendu longtemps auparavant dans la Marêche du Comté ; mais il avait gagné en puissance et en haine, perçant le cœur comme un désespoir contagieux.

La dernière phrase est essentielle. Le pouvoir des *Ringwraiths* n'est pas avant tout physique, mais psychologique, paralysant la volonté, annihilant toute résistance. C'est peut-être lié au processus par lequel on devient un spectre soi-même. Cela peut se produire par une force extérieure : comme le fait remarquer Gandalf à Frodo, en parlant du couteau de Morgul, si l'éclat n'avait pas été extrait, « vous seriez devenu un spectre sous la domination du Seigneur Sombre ». Mais généralement, l'idée sous-jacente est que les gens *se transforment eux-mêmes en spectres*. Ils acceptent les cadeaux de Sauron, probablement avec l'intention de les utiliser dans un but qu'ils identifient comme bon.

Mais ensuite, ils commencent à prendre des raccourcis, à éliminer des opposants, à croire en une sorte de « cause » qui justifie tout ce qu'ils font. Au final, la « cause », ou les habitudes qu'ils ont acquises en œuvrant à la « cause », détruit tout sens moral et même tout

semblant d'humanité. Le spectacle de la personne « dévorée de l'intérieur » par sa dévotion envers un concept abstrait est devenu tellement familier au cours du xx^e siècle qu'il rend l'idée du spectre, et le processus de transformation spectrale, horriblement reconnaissable, d'une façon très réelle et pas du tout fantastique.

Le réalisme de cette représentation du mal est augmenté par les exemples que nous avons de gens en train de devenir des spectres eux-mêmes. On en voit les tout débuts, suffisamment pour être inquiétants, chez Bilbo et Frodo, et les autres mentionnés précédemment. Gollum est bien plus avancé, bien que dans *Le Seigneur des Anneaux*, séparé de l'Anneau depuis de nombreuses années, il soit peut-être en train de guérir, comme le montre le fait qu'il ait commencé à réutiliser son ancien nom, Sméagol, le nom qu'il portait quand il était un hobbit, et qu'il soit également capable de dire « je » de façon occasionnelle et significative. On trouve un dialogue frappant entre ce qu'on pourrait appeler sa personnalité-hobbit (Sméagol) et sa personnalité-Anneau (Gollum, « mon trésor ») dans « Le Passage des Marais » qui prouve que les deux sont au moins connectées : on peut imaginer que l'une se développe depuis l'autre, le mal pur naissant de la faiblesse et de l'orgueil d'humains ordinaires.

Cependant, le meilleur exemple de « spectralisation » dans *Le Seigneur des Anneaux* est forcément Saruman. Comme on l'a remarqué précédemment, son langage et son attitude sont les plus contemporains de tous dans « Le Conseil d'Elrond », voire dans l'ensemble du livre. Les buts de Saruman sont la connaissance (personne ne peut objecter à cela), l'organisation au service de la connaissance (il y a sans aucun doute de nombreux chercheurs et encore plus d'administrateurs qui voient cela comme désirable) ; mais le but absolu, c'est le contrôle. Dans sa quête du contrôle, Saruman est prêt à coopérer avec des forces qu'il sait très bien être maléfiques, mais qu'il pense pouvoir utiliser pour ses propres buts bien plus admirables, pour ensuite les éliminer ou s'en débarrasser. L'échec de ce genre de croyances est devenu bien trop familier au siècle dernier avec ses guerres et ses alliances. En outre, on apprend dans « La Voix de Saruman » (III/10) que l'atout principal du mage est en effet sa voix :

Ceux qui, sans méfiance, prêtaient l'oreille à cette voix étaient rarement capables de rapporter les mots entendus ; et quand ils le pouvaient, ils s'étonnaient car ces mots leur semblaient alors sans grand pouvoir. Pour la plupart, ils se rappelaient seulement combien il était agréable d'entendre parler la voix : tout ce qu'elle disait paraissait sage et raisonnable, et le désir s'éveillait en eux, par le plus vif assentiment, de paraître sage à leur tour. Quand

d'autres prenaient la parole, ils semblaient, par comparaison, frustrés et indécis.

Les expériences personnelles correspondant à cette situation seront propres à chaque personne, mais c'est encore une fois une expérience généralisée dans le monde du ^{xx}^e siècle que de se voir happé par un jargon professionnel, que ce soit celui des généraux du Vietnam avec leurs décomptes des morts, ou des théoriciens littéraires avec leurs *différences* et *ratures* ⁷, et de ne pas pouvoir s'en libérer, ou se débarrasser de ce qu'il transmet tacitement ; l'expérience remonte beaucoup plus loin que les exemples cités à l'instant, comme on peut le voir dans les critiques répétées d'Orwell à l'égard du langage politique et militaire du début du ^{xx}^e siècle.

Saruman se transforme donc en spectre, en partie en se confondant avec sa propre cause, balayant tout sens des moyens au profit d'un but qui devient de plus en plus inatteignable, et en partie par l'aveuglement du langage. Il devient également un spectre au niveau physique à la fin, car quand Langue de Serpent lui tranche la gorge, le spectre s'élève de son corps :

une brume grise se forma autour du corps de Saruman, puis, montant à grande hauteur comme la fumée d'un incendie, elle se dressa au-dessus de la Colline, telle une vague silhouette dans un pâle linceul. Pendant un instant, elle hésita, se tournant vers l'Ouest ; mais de l'Ouest vint un vent froid, et elle fléchit et se dissipa en un soupir, bientôt réduite à néant.

Le corps qui reste une fois que le « brouillard » et la « fumée » sont partis semble en fait être mort bien des années auparavant, devenant « des lambeaux de peaux sur un crâne hideux ». Il restait encore un peu d'humanité chez Saruman – la silhouette qui vacille, se tournant vers l'Ouest, espère peut-être un pardon des Valar, tout comme le soupir évanoui indique peut-être une sorte de tristesse ou de repentir –, mais elle a été progressivement dévorée.

Par quoi ? C.S. Lewis aurait peut-être répondu : par rien. Une des affirmations frappantes et convaincantes de son démon imaginaire, Screwtape, est que de nos jours, les tentations les plus fortes ne viennent pas des anciens vices humains, la luxure et la gourmandise et la colère, mais des nouveaux vices de l'ennui et de la solitude. À la fin de la lettre XII dans *Tactique du Diable*, Screwtape remarque que les chrétiens décrivent Dieu comme Celui « sans lequel Rien est fort », et ces mots sont encore plus vrais qu'ils ne le pensent, dit-il, car :

Le rien est très fort : assez fort pour voler les meilleures années

d'un homme, pas avec de doux péchés, mais dans un papillonnement monotone de l'esprit sur on ne sait quoi et on ne sait pourquoi, dans la gratification de curiosités si faibles que l'homme n'en est qu'à moitié conscient... ou dans le long et sombre labyrinthe de rêveries qui n'ont même pas la luxure ou l'ambition pour les assouvir.

Les pécheurs de ce genre, bien sûr, haïssent tous ceux qui semblent « avoir une vie », comme le dit si bien l'expression moderne ; il est essentiel qu'ils persuadent d'autres de les rejoindre dans leur monotonie et leur désespoir. Et donc nous avons dans la littérature moderne de nombreuses images des personnages malfaisants comme étant avant tout « vides » (T.S. Eliot a écrit un poème intitulé « Les Hommes Vides ») ; du mal comme essentiellement sans intérêt ou bureaucratique (voir *Slaughterhouse Five* de Vonnegut, ou *Catch-22* de Heller) ; du pouvoir du langage pour dissimuler un mal évident (les habitants d'Omelas chez Le Guin, qui pour la plupart arrivent à s'aveugler et à nier ce qu'ils ont vu de leurs propres yeux) ; de quelque chose de terrifiant derrière les routines de la vie quotidienne, comme dans les pages de Conrad où Marlow le prosaïque découvre « le cœur des ténèbres » et les mots de Kurtz jamais expliqués : « L'horreur, l'horreur ».

Personne n'a jamais écrit quoi que ce soit d'approchant au Moyen Âge. Tolkien a pris le mot *wraith* au ^{xvi}^e siècle dans les écrits de Gavin Douglas, mais le concept des *Ringwraiths* en eux-mêmes, et les pistes sur les manières de devenir un spectre, sont des réponses à quelque chose de son, de notre temps. C'est ce qui leur a donné non pas leur originalité littéraire mais leur terrifiante conviction.

DEUX VISIONS DU MAL

Le mot qui accompagne *wraith* à l'époque de Gavin Douglas est le mot *shadow*, ombre, et c'est un mot que Tolkien utilise de façon répétée et significative. Dans le poème des anneaux que Gandalf récite à Frodo dans « L'Ombre du Passé », les derniers vers sont :

Un Anneau pour les dominer tous. Un Anneau pour les trouver,
Un Anneau pour les amener tous et dans les ténèbres les lier,
Au pays de Mordor où s'étendent les Ombres.

Quand Gandalf tombe dans l'abysse, Aragorn dit qu'il est « tombé dans l'ombre » (*fell into shadow*) ; Gandalf explique que s'ils perdent, « de nombreux pays vont tomber dans les ténèbres » (*many lands will pass under the shadow*) ; parfois, l'Ombre, *the Shadow* est une

personnification de Sauron, par exemple lorsque Frodo dit à Sam que « l'Ombre ne peut que parodier, il ne peut créer... pas de nouvelles choses par elle-même ». La dernière citation offre beaucoup de pistes pour expliquer pourquoi Tolkien utilise le mot si souvent et avec autant d'insistance. On pourrait penser que les principales associations du mot *shadow* sont les ténèbres, ou la menace, ou peut-être l'oubli, mais l'idée réelle est peut-être plus métaphysique. Est-ce que les ombres existent ?

Dans le poème vieil anglais *Salomon et Saturne* duquel Tolkien a tiré les énigmes de Gollum, Salomon demande en effet à Saturne : « Qu'est-ce qui n'est pas ? », et bien que la réponse soit donnée sous forme d'énigme, elle contient le mot *besceadeð*, « *shadows* » (ici sous forme verbale). Saturne semble dire que les ombres sont et ne sont pas à la fois. Ne sont pas, dans le sens qu'une ombre n'est pas une chose, mais une absence causée par une chose. Sont, dans le sens qu'elles ont une forme, et des effets physiques, comme le froid et les ténèbres. Dans le folklore tout du moins, elles peuvent être détachées, même volées. Par conséquent, la légère variation dans les vers du poème des anneaux faite par Sam quand il récite le poème elfique sur Gil-galad dans I/11 est particulièrement inquiétante. Il se conclut par ces vers :

For into the darkness fell his star,
In Mordor where the shadows are.

(Son étoile périt dans la nuit la plus sombre,

Au pays de Mordor, au domaine des *ombres*.) (je souligne)

Tout comme les spectres sont à la fois matériels et immatériels, en Mordor (bien que Sam ne réalise pas le mauvais augure dans ses paroles), l'absence peut prendre une forme de vie, peut devenir une présence – comme elle le fait par exemple dans la présentation de la Mort par Milton dans *Le Paradis perdu*, II, 666-673, également une « forme » posée entre « substance » et « ombre », et comme le chef des Spectres de l'Anneau, portant « ce qui ressemblait à une couronne royale » sur « ce qui semblait être sa tête ».

En disant ce genre de chose cependant, Tolkien met en place une ambivalence qui court tout au long du *Seigneur des Anneaux*, qui sert de réponse orthodoxe tout en questionnant l'ensemble du problème de l'existence et de l'origine du mal dans un univers créé (ainsi que Tolkien et Milton étaient persuadés qu'il l'était) par un Dieu bienveillant. On peut résumer la position caractéristique du xx^e siècle de Tolkien en disant qu'il y a deux opinions sur la nature du mal, toutes les deux anciennes, toutes les deux profondément ancrées, toutes les deux toujours applicables aujourd'hui, aucune facile à nier, mais apparemment irréconciliables dans leurs contradictions.

L'une est celle du christianisme classique, répétée et exprimée dans

un langage moderne par exemple par l'ami proche et associé de Tolkien, C.S. Lewis, dont l'exposé dans *Les Fondements du Christianisme* est composé à la même époque où Tolkien écrit les premiers chapitres du *Seigneur des Anneaux*, avant d'être finalement publié en 1952. Un des motifs avoués de Lewis pour écrire ce livre (dans le titre anglais *Mere Christiniaty*, *mere* signifie « commun » ou « central ») était de citer des doctrines sur lesquelles lui, protestant de l'Ulster, et Tolkien, catholique, pouvaient être d'accord. En outre, comme Tolkien et Lewis le savaient certainement, la présentation la plus célèbre de cette vision du mal vient d'une œuvre écrite par un chrétien, qui pourtant ne mentionne jamais le Christ ni aucune doctrine chrétienne précise, car il tente constamment d'atteindre ses conclusions par la seule logique : le *De Consolatione Philosophiae* écrit au vie siècle par Boèce, à l'époque sénateur romain condamné pour avoir comploté afin de restaurer le système impérial et torturé à mort en 524 ou 525.

La vision boécienne affirme que le mal n'existe pas. Ce que les gens identifient comme le mal est en fait l'absence de bien. En outre, c'est l'ignorance qui fait qu'on identifie souvent des choses comme mauvaises (comme être sous le coup d'une peine de mort), alors qu'elles sont en fait et à long terme, ou d'un point de vue divin, positives. La philosophie enseigne à Boèce que *omnem bonam prorsus esse fortunam*, « toute fortune est certainement bonne ».

Les corollaires de cette idée sont que, comme Frodo le dit à Sam dans « La Tour de Cirith Ungol », d'une part, le mal ne peut créer « de nouvelles choses par lui-même », et d'autre part, qu'il n'a pas été créé ; il est né (et là nous revenons aux *Fondements du Christianisme*) quand les hommes ont exercé leur libre arbitre en soustrayant leur service et leurs intentions de Dieu ; au final, et quand le plan divin aura été complété, tous les maux seront annulés, transformés en biens, comme la Chute de l'Homme le fut par l'Incarnation et la Mort du Christ. Ainsi que tous les lecteurs de Boèce ont observé – et ses traducteurs en anglais incluent le roi Alfred, Chaucer, et la reine Élisabeth I^{re} –, quoi qu'on puisse penser de la vérité de ses opinions, personne ne peut nier sa force de caractère de les avoir écrites alors qu'il était dans le couloir de la mort à attendre son exécution. Sa vision de la non-existence du mal est très largement reconnue, pour elle-même et dans sa ratification par le christianisme orthodoxe.

Elle est aussi appuyée par un certain nombre de preuves, exprimées de façon idiomatique par Lewis et mises en fiction par Tolkien à travers l'image plutôt surprenante des orques. Pour commencer par l'argument de Lewis, il dit avec sa simplicité habituelle au début des *Fondements du Christianisme* que même les gens qui agissent mal sont susceptibles de s'excuser en invoquant ce qui est bien : ceux qui brisent une promesse soulignent qu'ils le font, car les

circonstances ont changé ; les meurtriers disent avoir été provoqués ; les atrocités sont excusées, car ce sont des revanches pour des atrocités antérieures, etc.

Lewis avance qu'« en réalité, nous n'avons aucune expérience de qui que ce soit aimant le mal juste parce que c'est mal », et puisque le bien et le mal ne sont alors pas symétriques, le mal est bien une absence, comme le dit Boèce, mais aussi « un parasite, une chose non originale », ce qui ressemble à ce que dit Frodo. L'argument demeure néanmoins assez abstrait. On peut voir Tolkien ici et là faire son maximum non seulement pour le rendre plus réaliste, mais même, pour ceux qui ont un solide sens de l'humour, pour le rendre drôle.

Un exemple clair mais jamais évoqué est celui des orques. On entend les orques parler à six reprises dans *Le Seigneur des Anneaux* ; j'étudie leurs conversations plus en détail dans l'ouvrage dirigé par Clark et Timmons que j'ai déjà évoqué, mais l'argument peut être illustré par une seule conversation. Dans le dernier chapitre des *Deux Tours*, Frodo a été paralysé par le venin de l'araignée Shelob, et Sam a à peine le temps de passer l'Anneau à son cou que son maître est emporté par les orques. Sam, portant l'Anneau, peut entendre le dialogue entre les deux chefs orques, Gorbag de Minas Morgul et Shagrat de Cirith Ungol. Gorbag prévient Shagrat que même s'ils ont capturé un « espion », Frodo, il est évident que quelqu'un d'autre, probablement « un grand guerrier... avec une épée elfique », a blessé Shelob et court toujours. Le « petit gars » qu'ils ont attrapé :

« si ça se trouve, il avait rien à voir dans tout ce micmac. L'autre, le grand costaud avec l'épée tranchante, il semblait pas lui accorder beaucoup d'importance – il l'a tout bonnement laissé là : un vrai tour d'Elfe. »

On ne peut pas se tromper sur le ton désapprobateur de Gorbag. Il est convaincu qu'il est mal, et méprisable, d'abandonner ses compagnons. En outre, c'est caractéristique du camp adverse, « un vrai tour d'Elfe », ils le font tout le temps. Presque tout ce que Gorbag dit est faux dans les faits, et il faut moins d'une page avant que cette vision morale des orques soit également dénoncée. Car Shagrat sait quelque chose que Gorbag ignore, qui est que Shelob a « plus d'un poison ». Elle a l'habitude d'empoisonner ses victimes plutôt que de les tuer tout de suite. Shagrat demande :

« Tu te rappelles le vieux Ufthak ? On l'a perdu pendant des jours. Puis on l'a retrouvé dans un coin : pendu qu'il était, mais tout réveillé et fumasse. Qu'est-ce qu'on a ri ! Elle l'avait oublié, peut-être, mais on lui a pas touché – pas une bonne idée de se

Que peut-on dire sinon « un vrai tour d'orque » ? Il est vrai que c'est Gorbag qui exprime sa désapprobation quant au fait d'abandonner ses compagnons, quand ce sont les autres qui le font, et Shagrat qui rit beaucoup de la situation quand c'est lui qui le fait, mais sur ce sujet il ne semble pas y avoir de désaccord entre eux. Ici, et en d'autres occasions, les orques ont une idée claire des comportements admirables ou méprisables, qui est exactement la même que la nôtre. Ils ne peuvent révoquer ce que Lewis appelle « la Loi Morale » et créer une contre-moralité fondée sur le mal, pas plus qu'ils ne peuvent révoquer la biologie et vivre en mangeant du poison.

Ce sont des êtres moraux, qui parlent librement et de façon répétée de ce qui est « bon », et leur définition est plus ou moins la même que la nôtre. Le mystère est que cela n'a aucun effet sur leur comportement réel, et ils semblent (comme dans la conversation citée) n'avoir aucune conscience d'eux-mêmes ni aucune capacité à l'autocritique. Mais ce sont des qualités humaines également. Les orques, bien qu'ils soient tout en bas de l'échelle du mal, simple « infanterie de la vieille guerre », mettent en scène assez clairement et délibérément ce que j'ai appelé la vision boécienne : le mal n'est qu'une absence, l'ombre du bien.

Le problème de cette vision est qu'elle est à la fois extrêmement contre-intuitive et, dans de nombreuses circonstances, extrêmement dangereuse. On pourrait par exemple conclure que la réponse adaptée au mal, si l'on accepte cette vision, serait de devenir un objecteur de conscience, et de refuser de résister à ce qui semble être mal, car ce n'est qu'une méprise. Après tout, le mal, selon Boèce, fait plus de mal à celui qui le perpètre qu'à ses victimes, et ceux qui font le mal (ou semblent le faire) méritent plus la pitié que la peur ou l'affrontement.

Le roi Alfred, dictant sa traduction en vieil anglais de Boèce lors des répit d'une guerre désespérée contre les Vikings païens, pendant laquelle il pendait à la fois les pirates faits prisonniers mais aussi en une occasion un de ses moines rebelles, a certainement trouvé qu'il était impossible de suivre Boèce jusqu'au bout ; et à l'époque où Tolkien écrivait *Le Seigneur des Anneaux*, se rendre aux ennemis de son pays aurait signifié soumettre non seulement lui-même mais de nombreux autres au système des camps de concentration, des chambres à gaz et du meurtre en masse. Un homme courageux pouvait envisager le sort de Boèce pour lui-même. Mais avait-il le droit d'imposer les résultats de cette vision à d'autres qui ne peuvent se défendre ? Ni Tolkien ni le roi Alfred n'auraient été de cet avis.

Dans tous les cas, il existe dans la pensée occidentale une tradition alternative, qui n'a jamais été reconnue officiellement, mais qui naît

spontanément de l'expérience de tout un chacun. Elle dit que même s'il est très bien de faire des déclarations philosophiques sur le mal, cela n'empêche pas que le mal *existe* bien, et n'est pas simplement une absence ; de plus, on doit lui résister et le combattre, non par tous les moyens possibles, mais par tous les moyens vertueux ; et, ce qui est encore plus important, ne *rien* faire en croyant qu'un jour l'Omnipotence va soigner tous les maux est un manquement au devoir. Le danger de cette opinion est qu'elle se rapproche d'une théorie hérétique, le Manichéisme ou Dualisme : la croyance que le monde est un champ de bataille entre les forces du Bien et du Mal, égales et opposées – de sorte qu'on peut dire qu'il n'y a pas vraiment de différence entre les deux, et c'est le hasard qui décide quel camp on choisit.

Il s'avère que les Inklings avaient probablement une certaine tolérance pour le manichéisme – dans *Les Fondements du Christianisme* II/2, Lewis attribue la deuxième place au Dualisme, pour ainsi dire, après le christianisme, avant de commencer à argumenter contre lui –, mais Tolkien certainement moins que Lewis. Cela l'ennuya énormément quand le critique du *Times Literary Supplement* affirma que dans *Le Seigneur des Anneaux*, tout ce que les gentils et les méchants faisaient était de se battre les uns contre les autres, ce qui fait qu'on ne pouvait les différencier : « Moralement il ne semble pas possible de faire un choix entre les deux », écrit, dans une lettre publiée dans le *TLS* et datée du 9 décembre 1955, le critique Alfred Duggan, répondant à une objection ; Tolkien a plus tard échangé une correspondance avec David Masson, qui avait formulé cette objection, précisément sur le sujet de la (dis)similitude des camps du bien et du mal.

Tolkien était catholique, avec des idées plus orthodoxes que Lewis, et il était donc moins tolérant envers l'hérésie. Néanmoins, son éducation, sa foi, et les circonstances de son temps, tout cela avait établi ce qui semblait être une profonde contradiction entre les opinions boéciennes et manichéennes, entre l'autorité et l'expérience, entre le mal comme absence (« l'Ombre ») et le mal comme puissance (« le Sombre pouvoir »). Dans *Le Seigneur des Anneaux*, cette contradiction alimente une grande partie de l'intrigue. Elle est exprimée non seulement à travers le paradoxe des spectres et des ombres, mais également à travers l'Anneau.

LE MAL ET L'ANNEAU

L'ambiguïté de l'Anneau apparaît quasiment dès la première fois qu'on le voit, dans « L'Ombre du Passé », quand Gandalf demande à Frodo : « Donnez-moi l'Anneau un moment. » Frodo le décroche de sa

chaîne, il « le tendit lentement au magicien. Il lui parut soudain très lourd, comme si l'anneau ou Frodo lui-même, hésitait à laisser Gandalf le toucher ».

L'anneau ou Frodo. Il peut sembler trivial de savoir laquelle de ces deux explications est la bonne, mais cette différence est la différence même entre les deux visions du monde que j'ai appelées ci-dessus « boécienne » et « manichéenne ». Si Boèce a raison, alors le mal est interne, causé par le péché et la faiblesse humaine et le détournement de Dieu ; dans ce cas, l'Anneau semble lourd, car Frodo (déjà dans les premiers stades de l'addiction, si l'on peut dire) répugne inconsciemment à s'en séparer. S'il y a une part de vérité dans la vision manichéenne cependant, alors le mal est une force extérieure qui a réussi d'une façon ou d'une autre à rendre maléfique un objet inanimé comme l'Anneau ; donc c'est bien l'Anneau, obéissant à la volonté de son maître, qui ne veut pas être identifié. Les deux visions sont en outre parfaitement convaincantes.

Dans la scène antérieure où Bilbo est incapable de se séparer de l'Anneau – il ne se rend pas compte qu'il est dans sa poche, se met en colère quand Gandalf insiste, n'arrive pas à prendre une décision, fait tomber l'enveloppe contenant l'Anneau sur le sol –, tous les lecteurs comprennent que ce ne sont pas des accidents, mais des manifestations du désir inconscient de Bilbo : les théories freudiennes nous ont au moins appris cela.

Cependant, toute l'intrigue du *Seigneur des Anneaux* est empreinte de l'idée que la volonté de Sauron opère à distance, réveillant les forces maléfiques, animant littéralement les Spectres de l'Anneau et même les orques ; Gandalf parle à plusieurs reprises de l'Anneau comme d'une chose animée, qui trahit Isildur, qui abandonne Gollum, et explique que selon Bilbo, « il fallait faire attention [à l'Anneau]... il rétrécissait ou se dilatait de curieuse façon, et pouvait subitement tomber d'un doigt sur lequel il était parfaitement serré ».

Les idées selon lesquelles l'Anneau est d'un côté une sorte d'amplificateur psychique, grossissant les peurs ou égoïsmes inconscients de ses propriétaires, et de l'autre une créature animée avec ses désirs et pouvoirs propres, sont toutes deux présentes dès le début et correspondent aux théories du mal interne/boécien et externe/manichéen.

L'ambiguïté devient plus visible et plus importante dans les scènes postérieures. Frodo passe l'Anneau à six reprises dans *Le Seigneur des Anneaux*. La première fois, c'est dans la maison de Tom Bombadil. Cela ne semble pas compter, car Tom, de manière significative, n'est pas vraiment affecté : il ne devient pas lui-même invisible quand il le porte ni n'arrête de voir Frodo quand il le porte. Ensuite, c'est à l'auberge du *Poney Fringant*, quand Frodo ressent « l'envie irrépressible

de le mettre et d'échapper à cette situation grotesque ».

Ceci, bien sûr, pourrait très bien venir entièrement de lui, mais « c'est comme si cette suggestion lui venait de l'extérieur ». Dans tous les cas « [il résiste] fermement à la tentation ». Il fait un discours, chante une chanson, et là, tombant de la table sur laquelle il était perché, se rend compte qu'il a passé l'Anneau. Un accident ? Frodo au moins trouve une explication sur la manière dont cela a pu arriver. Mais dans le même temps « il se demanda un instant si l'Anneau ne lui avait pas joué un tour ; peut-être avait-il essayé de se révéler ; obéissant à quelque désir ou commandement exprimé dans la pièce ».

Nous n'apprendrons jamais ce qu'il en est vraiment, et la deuxième explication ne semble pas vraiment plausible. Qui dans la salle aurait pu donner un tel ordre ? Bill Fougeward et les autres du même genre sont loin d'avoir la capacité de projeter ce genre d'instructions. Mais ce n'est pas le cas à Montauvent, lorsque les Spectres attaquent.

Ici, la vision manichéenne est bien plus évidente. Frodo se souvient de tous les avertissements, mais « quelque chose semblait le forcer » à les ignorer. La situation est encore différente par rapport à l'épisode des Côteaux des Tertres où Frodo pense un instant utiliser l'Anneau pour s'échapper, mais écarte l'idée avec difficulté. Sur Montauvent, il n'a « [pas d'] espoir de s'échapper... il sentait simplement qu'il devait prendre l'Anneau et le mettre à son doigt ». Il résiste à l'impulsion pendant un moment, mais « toute résistance finit par devenir insupportable ». L'impression ici est que la volonté de Frodo est conquise par le genre de puissance mentale que Gandalf a évoquée.

Et pourtant, d'un autre côté, le mot utilisé au début de l'attaque (et à l'auberge) est « tentation » : Frodo est tenté. En outre, on nous dit que cela aurait fait une différence s'il avait cédé à la tentation. Gandalf dit plus tard que son cœur n'a pas été percé par le couteau de Morgul, car « [il s'est] battu jusqu'au bout ». Peut-être veut-il simplement dire que Frodo a esquivé, crié, porté un coup, empêchant de façon très physique le Spectre d'atteindre son but. Mais il est plus probable qu'il y ait une signification psychologique.

Le couteau fonctionne en soumettant la volonté, et si la volonté ne coopère pas, il fonctionne moins bien – bien qu'il ne perde pas purement et simplement sa puissance comme ce serait le cas si le mal n'était qu'une simple tentation intérieure. Gandalf maintient l'ambiguïté de la scène en remarquant que « la fortune ou le destin vous ont aidé... sans oublier le courage ». Mais ici, clairement, il ne veut pas dire « ou », mais les deux, le destin *et* le courage : la même chose peut être vraie de la nature de l'Anneau.

Frodo utilise l'Anneau deux fois sur Amon Hen (II/10), et chaque fois il y est forcé, d'abord pour échapper à Boromir, puis pour quitter la Fraternité sans qu'on le remarque. Lors de la première occasion

cependant, il voit l'Œil de Sauron, et prend conscience qu'il le cherche. Et alors qu'il le comprend :

Il s'entendit crier : Jamais, jamais ! Ou était-ce : Je viens, en vérité je viens à vous ? Il n'aurait su le dire. Puis comme un éclair venu d'un autre foyer de puissance, une pensée contraire vint à son esprit : Retire-le ! Retire-le, pauvre fou ! Retire l'Anneau !

Les deux pouvoirs luttèrent en lui. En parfait équilibre entre leurs deux pointes perçantes, pendant un moment il se tordit, comme au supplice. Soudain, il reprit conscience de lui-même, Frodo, ni Voix, ni Œil, libre de choisir : un dernier instant lui restait pour le faire. Il retira l'Anneau de son doigt.

C'est une scène particulièrement mystérieuse à la première lecture, bien qu'elle s'éclaircisse un peu quand nous apprenons (comme nous l'avons vu précédemment) que la troisième voix est celle de Gandalf, dans une « haute éminence » quelque part combattant les forces mentales de la « Puissance Sombre ». Mais à qui appartiennent les deux autres voix ? La première semble être « lui-même », c'est-à-dire Frodo. La deuxième pourrait être, peut-être, la voix de l'Anneau : la créature animée qui répond à l'appel de son créateur, Sauron, comme elle l'a fait depuis le début. Ou cela pourrait-il être, en quelque sorte, le subconscient de Frodo, répondant à une sorte de désir de mort, entièrement interne mais amplifié psychologiquement par l'Anneau ?

Car après tout, c'est comme cela qu'on nous dit que l'Anneau fonctionne. Il prend possession des gens par leurs propres impulsions, vers la pitié et la justice ou le savoir ou la sauvegarde du Gondor, et leur donne le pouvoir absolu qui corrompt absolument. Il doit y avoir quelque chose pour qu'il puisse agir ; mais comme les vers dans le proverbe du père de Bilbo, tout le monde a un point faible. Ils peuvent se sentir écartelés, « tordus » entre les pouvoirs internes et externes, mais c'est certainement comme cela qu'on devient un *wraith*, un spectre.

Les illustrations manichéennes de l'Anneau deviennent plus fortes à mesure qu'il se rapproche du Mordor. Les deux fois où Sam s'en sert, sa décision est motivée par la nécessité immédiate, tout comme quand Frodo le passe sur Amon Hen, mais il ressent également à la fois comme une puissance extérieure « indomptable, sinon par une volonté extrêmement puissante » et comme une tentation intérieure. Ici cependant, il semble évident que la tentation de devenir « Samsaget le Fort, Héros de notre Âge » appartient principalement à l'Anneau, amplifiant tout désir égoïste et mesquin qu'il trouve. Sam ressent à peine la tentation et la balaie comme une « ombre », de simples

« fantômes ».

De la même façon, sur les marches de Cirith Ungol, Frodo se cache aux yeux du Seigneur des Nazgûl, mais ce dernier perçoit sa présence. Frodo sent « qu'un grand pouvoir le martelait de l'extérieur », qui saisit sa main et la déplace « peu à peu vers la chaîne suspendue à son cou ». Mais cette fois, « sa propre volonté ne répondait plus à cet ordre », de sorte qu'il peut forcer sa main à saisir la fiole de Galadriel. « Plus » implique bien sûr qu'il y a eu une réponse auparavant, sur Amon Hen, sur Montauvent, ou au *Poney Fringant*. Mais cette fois, il n'y a aucun doute que le « pouvoir » vient de l'extérieur.

Cependant, la dernière scène critique est celle sur la Montagne du Destin, dans les salles des Sammath Naur. Pendant la progression vers la Montagne, l'impression d'une puissance extérieure devient de plus en plus forte. Sam voit la main de Frodo glisser encore et encore vers l'Anneau, pour n'être arrêtée que lorsque « la volonté reprenait le dessus ». On est donc surpris que, lorsque Frodo aperçoit enfin l'Œil, tend la main vers la chaîne et l'Anneau et murmure à Sam : « Tiens ma main ! Je ne peux l'arrêter », Sam puisse écarter sa main et la garder tenue sans effort, même « doucement ». La force qui opère sur Frodo n'est pas physique, comme un magnétisme, qui ne serait pas influencé par la personnalité ; ce qui ne peut être arrêté par Frodo est imperceptible pour Sam.

De la même façon, l'Anneau est un fardeau insupportable pour Frodo, mais quand Sam le soulève, s'attendant à ressentir le même « poids horrible et accablant de l'Anneau maudit », il n'est pas du tout lourd. En parallèle, le pouvoir extérieur affecte Sam, mais il opère une fois de plus (comme dans la scène sur l'Amon Hen) en créant une sorte de dialogue. Sam se retrouve à tenir « un débat avec lui-même ». Une voix est optimiste, déterminée, ne pensant qu'à détruire l'Anneau. L'autre voix – c'est « sa propre voix », mais elle l'appelle « Sam Gamgie » par deux fois, comme si c'était quelqu'un d'autre – dit qu'il ne peut continuer, qu'il ne sait pas quoi faire, « Aussi bien t'allonger tout de suite et tout laisser tomber ». À qui appartient cette voix ?

Elle peut, bien sûr, être la voix du propre découragement de Sam : la plupart des gens se parlent à eux-mêmes à un moment ou un autre. D'un autre côté, cela peut aussi être l'Anneau, amplifiant encore une fois des sentiments profonds et leur donnant une voix. Quand Sam rejette finalement la deuxième voix, quelle qu'elle soit, le sol gronde et tremble, comme si une puissance extérieure avait compris sa décision et lui en voulait. Tout cela mène à la question cruciale de savoir ce qui a fait échouer Frodo au dernier moment. Il atteint les Sammath Naur, laissant Sam derrière s'occuper de Gollum, et quand Sam arrive après lui, il se rend compte que même la fiole de Galadriel ne sert plus à rien. Dans cet endroit, « au cœur du royaume de Sauron

[...] tous les autres pouvoirs étaient ici subjugués ». À ce moment, alors qu'il se tient sur le rebord même des Crevasses du Destin, Frodo abandonne. Ses mots exacts sont :

« Je suis venu, dit-il. Mais je ne choisis pas maintenant de faire ce pour quoi je suis venu. Je n'accomplirai pas cet acte. L'Anneau est à moi ! »

Avec cette phrase, il passe l'Anneau pour la sixième et dernière fois. C'est une question vitale que de savoir si Frodo fait ceci parce qu'il y a été forcé, ou parce qu'il a cédé à une tentation intérieure. Ce qu'il dit suggère la deuxième réponse, car il semble assumer clairement la responsabilité de son acte : « Je n'accomplirai pas cet acte. L'Anneau est à moi ! » À l'inverse, on a eu une impression grandissante d'arriver à un centre de pouvoir, où tous les autres pouvoirs sont « soumis ». Si c'est le cas, Frodo ne peut pas plus s'empêcher d'agir que s'il avait été emporté par une rivière ou enterré sous un éboulement. Il est également intéressant de voir que Frodo ne dit pas « Je choisis de ne pas faire », mais « Je ne choisis pas maintenant de faire ». Peut-être (et Tolkien était un professeur de langue) le choix des mots est-il parfaitement approprié. Frodo ne choisit pas ; le choix est fait pour lui.

La question devient érudite, bien sûr, car c'est Gollum qui accomplit la Quête, réalisant ainsi les mots que Frodo a prononcés quelques instants avant : « Si jamais tu me touches à nouveau, tu seras toi-même jeté dans le Feu du Destin. » Mais Tolkien était un érudit, et les érudits voient souvent l'importance de questions académiques que d'autres ne voient pas. Est-ce que Frodo était coupable ? A-t-il cédé à la tentation ? Ou a-t-il juste été submergé par le mal ? Si l'on pose les questions en ces termes, on leur trouve un écho surprenant et inquiétant, qui suggère que tout le débat entre les visions « boéciennes » et « manichéennes », bien loin d'être un débat entre orthodoxie et hérésie, est au plus profond cœur de la religion chrétienne elle-même. La prière du Notre Père, que tout le monde à l'époque de Tolkien connaissait, et que beaucoup de gens connaissent encore à l'heure actuelle, contient sept clauses ou demandes, et les sixième et septième sont :

Ne nous soumet pas à la tentation
Mais délivre-nous du mal.

Sont-elles des variantes l'une de l'autre, qui au final disent la même chose ? Ou (c'est bien plus probable) ont-elles des intentions différentes mais complémentaires, la première demandant à Dieu de

nous garder de nous-mêmes (la source du mal selon Boèce), la deuxième demandant une protection contre l'extérieur (la source du mal dans un univers manichéen) ? Si c'est la deuxième solution, alors la vision double et ambiguë du mal par Tolkien n'est après tout pas une danse avec l'hérésie, mais exprime une vérité sur la nature de l'univers qui fut refusée à Boèce, et peut-être même à Lewis le rationaliste.

Il ne fait aucun doute que Tolkien avait à l'esprit la prière du Notre Père alors qu'il écrivait la scène des Sammath Naur, car il l'a mentionné dans une lettre privée à David Masson, avec qui il a discuté des critiques qu'on lui a faites, comme mentionné précédemment. Dans cette lettre (que M. Masson, de la Bibliothèque Brotherton à Leeds, a eu la gentillesse de me montrer), Tolkien cite les trois dernières clauses du Notre Père, y compris « Pardonne-nous nos offenses », et commente que ce sont les mots qui lui sont venus à l'esprit, et que la scène des Sammath Naur avait pour but d'être « un exemple sous forme de “conte de fées” de ces mots ».

Tolkien n'a pas commenté l'apparente tautologie de la prière, ni l'ambiguïté de sa propre représentation du mal tout du long de sa fiction, mais elles vont de pair. On ne peut jamais dire avec certitude dans *Le Seigneur des Anneaux*, si le danger de l'Anneau vient de l'intérieur, et constitue un péché, ou de l'extérieur, et est simplement une volonté hostile. Et il faut dire que c'est l'une des plus grandes forces de l'œuvre. Nous reconnaissons tous, du moins dans nos meilleurs moments, qu'une grande part du mal vient de nos propres imperfections, parfois horriblement exagérées, comme les accidents mortels de la route qui résultent de la vitesse, de l'agressivité et du refus de quitter la fête trop tôt : ce sont des tentations.

Dans le même temps, il y a d'autres désastres pour lesquels on ne ressent aucune responsabilité comme (à l'époque où Tolkien écrivait) les bombes et les chambres à gaz. Ils peuvent en fait être connectés, comme insistait Boèce : aucun humain ne peut en savoir assez pour le dire. Mais ce n'est pas ce que l'on ressent dans l'expérience. C'est une erreur de simplement rejeter toute la faute sur des forces maléfiques « là-dehors », c'est l'habitude des xénophobes et des journalistes populistes ; et c'est tout autant une erreur de se prélasser dans l'autoanalyse, le grand talent des contemporains de Tolkien, les écrivains choyés de la classe supérieure du mouvement « moderniste ».

Et bien sûr, les choses seraient beaucoup plus simples pour les personnages du *Seigneur des Anneaux* si cette incertitude quant à la nature du mal était éliminée. Si le mal n'était que l'absence de bien, alors l'Anneau ne serait qu'un amplificateur psychique, et tout ce que les personnages auraient à faire serait de le mettre de côté, peut-être en le donnant à Tom Bombadil : en Terre du Milieu nous sommes

assurés que cela serait fatal. À l'inverse, si le mal n'était qu'une force extérieure sans écho dans le cœur des personnes bonnes, alors il faudrait peut-être un volontaire pour emporter l'Anneau à Orodruin, mais point besoin que ce soit Frodo : Gandalf pourrait le faire, ou Galadriel, et celui qui s'en chargerait n'aurait à combattre que ses ennemis, pas ses amis ni lui-même.

Mais si c'était le cas (et la plupart des romans de Fantasy sont plus dans cette tendance que *Le Seigneur des Anneaux*), alors l'œuvre serait plus mineure, juste un jeu de guerre complexe à la *Donjons & Dragons* ; de même qu'elle serait plus mineure si elle partait plutôt en direction d'un traité de philosophie ou d'un roman confessionnel, sans aucune pertinence dans le monde réel de la politique et de la guerre où l'expérience du mal de Tolkien trouvait clairement son origine.

LES FORCES POSITIVES 1 : LA CHANCE

Une dernière question essentielle concernant la scène des Sammath Naur est bien sûr de savoir ce qui a fait tomber Gollum. Absolument rien dans le texte ne le dit. Ce n'est rien de plus qu'un accident : un autre exemple de cette « fortune biaisée » qui selon Colin Manlove empêche de prendre l'œuvre de Tolkien au sérieux. Mais ce n'est clairement pas *seulement* un accident : c'est le résultat d'une chaîne de décisions prises à un moment ou un autre. Par Bilbo, qui se retient de tuer Gollum quand il en a l'occasion de nombreuses années auparavant, dans le chapitre 5 du *Hobbit*. Par Gandalf et les elfes, qui ne l'exécutent ni le maltraitent quand il est à leur merci, mais « le traitent avec toute la bonté qu'ils peuvent trouver dans leurs sages cœurs ». Par Frodo, qui lui permet de les accompagner dans le voyage vers le Mordor, et même réussit quelque peu à l'amender et le faire revenir au Sméagol qu'il était jadis. Enfin par Sam, qui épargne Gollum une fois encore malgré de nombreuses trahisons, et ce à cause d'une sorte de compassion : la « chose qui le retient » de porter le coup fatal, c'est la conscience de ce que signifie d'avoir porté l'Anneau.

Gandalf fait une allusion prophétique presque au début du livre à ce qui va se passer, dans un passage probablement écrit tardivement. Quand Frodo s'exclame avec indignation : « C'est pitié que Bilbo n'ait pas poignardé cette ignoble créature », Gandalf répond que « c'est la Pitié qui a retenu son bras » ; en outre, Bilbo a si peu souffert de la dépendance à l'Anneau, affirme-t-il, « parce qu'il a commencé ainsi sa possession de l'Anneau. Avec de la pitié ». Frodo se souvient de cette conversation quand lui et Sam capturent Gollum dans les Marais des Morts, et s'en voit récompensé, tout comme Bilbo l'a été, par une sorte de justice poétique. Frodo épargne à Gollum la morsure de Dard, et à la fin, Gollum sauve Frodo de l'Anneau. L'affirmation de Gandalf a

déjà été citée, « même les plus sages ne peuvent percevoir toutes les fins », mais on peut y reconnaître à présent que c'est une affirmation boécienne tout autant qu'une assertion sur la narration.

En outre, la plupart des gens sont capables de discerner un motif une fois qu'il a été retracé, et la mort de Gollum confirme un motif déjà exprimé plusieurs fois dans les proverbes de la Terre du Milieu, « un traître peut se trahir lui-même, et causer un bienfait qu'il n'avait pas cherché », par exemple, que Gandalf prophétise une fois encore à Pippin (V/4).

Bien sûr, même si la mort de Gollum reste plus qu'un accident, on peut néanmoins ressentir la netteté de son destin comme « trop beau pour être vrai ». Avant de décider sur ce point cependant, il vaut mieux s'arrêter sur les significations des termes « destin » et « accident », et d'autres qui leur sont associés. Le mot que Tolkien utilise parfois est « hasard », mais il a tendance à le qualifier. Tom Bombadil dit, quand il sauve les Hobbits de l'Homme-Saule, « le hasard m'amenait, *si hasard tu l'appelles* » (je souligne).

La ruine fut évitée dans les terres du Nord, révèle Gandalf dans l'Appendice A (III), « parce que je rencontrai Thorin Lécudechesne, un soir au seuil du printemps, à Brie. *Une pure rencontre de hasard*, comme on dit en Terre du Milieu » (je souligne encore une fois). La suggestion dans les deux cas est que le « hasard » n'est qu'un mot que les gens utilisent pour expliquer des choses qu'ils ne comprennent pas, mais ce n'est qu'un signe des limites de leur compréhension. Néanmoins, si c'est le cas, comment interpréter les événements avec une compréhension moins limitée ?

On trouve plusieurs indices dans *Le Seigneur des Anneaux* de pouvoirs surhumains hors de la Terre du Milieu. Nous apprenons dans *Le Silmarillion* que Gandalf, tout comme Saruman et même Sauron, est un Maia, un esprit envoyé à l'origine pour le soulagement de l'humanité et des autres espèces animées. En effet, Tolkien dit dans une lettre adressée à Robert Murray en novembre 1954 : « Je me risquerai à dire que [Gandalf] était un ange *incarné* », bien sûr dans la signification étymologique du terme, c'est-à-dire issu du grec *angelos*, « messager » (voir *Lettres*, p. 287).

Gandalf le dit lui-même, qu'après le combat contre le Balrog : « Je fus renvoyé, nu. ». Il n'explique pas qui l'a renvoyé, ni qui l'avait envoyé au départ, mais on peut déduire encore une fois grâce au *Silmarillion* que c'étaient les Valar, les pouvoirs qui protègent la Terre du Milieu sous l'égide de Dieu, ou plutôt Eru l'Unique. Les Valar cependant ne montrent aucun signe d'interférence directe dans les affaires de la Terre du Milieu. Les Gondoriens hurlent « Puissent les Valar le détourner ! » lorsque l'Oliphant charge, mais nous ne saurons jamais s'ils le font ou non. La bête se détourne en effet, mais c'est

peut-être encore une fois le hasard. Ou le « hasard » n'est-il rien d'autre que l'instrument des Valar ?

On peut dire deux choses à ce sujet. La première est que (comme sans doute personne au monde ne le savait mieux que Tolkien) les gens ont une forte tendance à inventer des mots qui expriment leur impression qu'il y a à la fois certains événements qui sont de simples accidents, et qu'il pourrait bien y avoir une force organisatrice dans les simples accidents. Le mot vieil anglais est *wyrd*, que la plupart des glossaires et dictionnaires traduisent par *fate*, « destin ». Tolkien savait que les étymologies des deux mots sont assez différentes, *fate* venant du latin *fari*, « dire », donc « ce qui a été dit », sous-entendu par les dieux. Le mot vieil anglais dérive de *weorþan*, « devenir » : cela signifie « ce qui est advenu, qui est fini », donc, entre autres, « l'histoire » – un historien est un *wyrdwritere*, un transcritteur de *wyrd*.

Wyrd peut donc être une force oppressive, car personne ne peut changer le passé ; mais elle n'est peut-être pas aussi oppressive que « destin » ou « fortune », qui s'étendent vers le futur. Ainsi que mentionné auparavant cependant (p. 78), il y a un mot en anglais moderne curieusement parallèle à *wyrd*, c'est le mot *luck*. L'OED répugne à l'admettre, mais il y a un certain charme à penser que *luck* dérive du vieil anglais (*ge*)*lingan*, (« se produire »), et a dû signifier à l'origine « ce qui s'est passé, ce qui est advenu » : donc on peut avoir une bonne chance ou une mauvaise chance, selon ce qu'on appelle « la chance de la donne ». Pratiquement tout le monde croit cependant, même de nos jours, d'une façon ou d'une autre, que la chance signifie plus que cela.

Ainsi qu'on l'a mentionné dans le chapitre I, les nains sont persuadés que Bilbo fait partie de ces gens qui ont plus que leur part de chance, et cette idée trouve des échos à l'époque moderne. Les Anglais ne croient plus dans les « Fates », les Nornes, mais personnifient la chance, « Lady Luck » ; on dit que les gens ont « une période de chance » ; on peut « forcer sa chance » – comme le fait le Fermier Gilles dans le conte de Tolkien (*Le Fermier Gilles de Ham*), et ça marche ; et l'on peut aider sa chance, ou mettre toutes les chances de son côté – la position avantageuse du Fermier Gilles à l'arrière de la colonne quand le dragon attaque est le résultat « de la chance (ou de la jument grise elle-même) ».

« Se fier à la chance » seule n'est cependant pas considéré comme une stratégie raisonnable, et ici encore les opinions anciennes et modernes s'accordent de façon frappante. « Le destin épargne souvent ceux dont ce n'est pas l'heure », dit Beowulf, mais il ajoute : « tant que leur courage résiste ». Gimli dit à Merry et Pippin : « La chance vous a souri » ; mais lui aussi ajoute : « mais vous l'avez saisie à deux mains, pour ainsi dire ». Pippin et Merry ont en effet à ce moment reçu une

sorte d'assistance, car lorsque Gríshnakh dégaine son épée pour les tuer, une flèche transperce sa main : « Le tir était juste, ou guidé par le sort. » Lequel des deux ?

Comme pour les ironies de l'entrelacement, la logique de la chance (ou du hasard, ou du destin, ou de la fortune, ou de l'accident ou même de la *wyrd* médiévale) chez Tolkien semble être la suivante : on ne peut pas savoir comment les choses vont tourner, et ce n'est certainement une bonne idée pour personne d'abandonner, que ce soit par désespoir ou par une sorte de confiance passive dans le fait qu'un pouvoir extérieur va intervenir. S'il y a en effet une force extérieure (les Valar), elle doit agir au travers d'agents humains ou terrestres, et si ces agents abandonnent, alors la volonté de la force extérieure sera contrecarrée. Comme le dit Galadriel, certaines des choses qui apparaissent dans son miroir « ne se produisent jamais ».

On peut aussi remarquer qu'une puissance, non identifiée, a envoyé le rêve qui mène Boromir à Fendeval ; mais elle envoie le rêve en premier et plus souvent à Faramir, qui est « désireux » de suivre son avertissement, mais qui sera ensuite écarté au profit de son frère. Boromir dit qu'il a pris la préséance, car « la route était semée d'incertitudes et de dangers », mais on a des raisons de ne pas le croire. Cela sans doute aurait été mieux pour tout le monde si Faramir avait été autorisé à suivre le conseil des Valar. Mais les gens peuvent détourner les intentions de la Providence, et leur obéir (dans la mesure où elles peuvent être détectées) ne garantit ni le succès ni la sûreté.

Au mieux, peut-on avancer ; grâce à la chance, les choses tournent parfois mieux que ce à quoi on s'attendait, comme avec le cas de Gollum dans les Sammath Naur : mais votre courage doit tenir bon (selon Beowulf), vous devez saisir l'occasion à deux mains (selon Gimli), et être « si empressé à infliger la mort en jugement », et de façon plus générale, agir consciemment en mal pour améliorer ses chances sera probablement contre-productif (selon Gandalf). Seule la dernière opinion est vraiment susceptible de reposer sur un biais coupable, et de cela aucun simple mortel ne peut être sûr.

LES FORCES POSITIVES 2 : LE COURAGE

Tolkien ne fut pas, pour le dire poliment, heureux dans ses critiques. Ils l'ont accusé de truquer l'intrigue – j'ai tenté de répondre à cela dans les pages précédentes. Ils l'ont accusé d'échouer à se plier à ses propres règles élémentaires sur l'Anneau – j'ai tenté de répondre à cela par le mot « dépendance ». Ils l'ont accusé de rendre ses personnages bons et mauvais moralement indiscernables : cela a été résolu avec une logique implacable par W.H. Auden, qui a mis en

avant d'abord en 1955, puis en 1961, qu'une des principales différences était que les personnages bons, les Gandalf et les Galadriel, pouvaient s'imaginer devenir mauvais, alors que la plus grande faiblesse de Sauron, même d'un point de vue tactique, est qu'il ne peut imaginer la stratégie autodestructrice qui consiste à détruire l'Anneau pour toujours.

Et pour montrer que n'importe quel bâton est bon pour battre certains chiens, d'autres critiques se sont plaints que les bons personnages sont trop bons, ils ne démontrent pas la part de péché et de faiblesse qu'on attend de la nature humaine – ignorant ainsi au passage les spectres et toute l'idée cohérente du processus de spectralisation. Cependant, une plainte ennuya particulièrement Tolkien, celle d'Edwin Muir dans *l'Observer* (voir *Lettres*, p. 325). Muir a écrit la critique de *l'Observer* pour chaque volume du *Seigneur des Anneaux* à mesure qu'ils sont sortis, respectivement le 22 août 1954, le 21 novembre 1954 et le 27 novembre 1955, et, en particulier pour les premier et troisième volumes avec de grandes réserves (en revanche, il aimait les Ents).

La plainte de Muir dans la troisième critique, celle qui ennuya Tolkien, était que l'œuvre dans son ensemble était immature de par son absence de douleur : « Les gentils garçons, ayant pris part à une bataille mortelle, s'en sortent finalement bien, triomphants et heureux, comme on s'y attend naturellement pour des garçons. » Il y a une réponse simple à cela, qui est que Frodo au moins ne finit pas bien, ou heureux, qu'il élude toute suggestion de triomphe, semblant à la fin incurablement marqué, « un cas marqué au fer ». Il est certes emmené pour guérir de ses blessures, comme le Roi Arthur, même si ce n'est pas comme cela que Muir l'exprime. Mais il y a d'autres personnages, créatures, choses, qui ne peuvent être emmenés ou guéris. En fait, il est beaucoup plus facile de monter un dossier dépeignant Tolkien comme un pessimiste que comme un optimiste naïf ou immature ; c'est une autre des qualités qui le démarquent de la plupart de ceux qui l'ont imité.

Ainsi, il est évident que beaucoup, voire la majorité, des personnages principaux dans *Le Seigneur des Anneaux* envisagent la défaite comme une perspective à long terme. Galadriel dit : « À travers les âges du monde nous avons combattu la longue défaite. » Elrond est d'accord, disant : « J'ai vu passer trois âges dans l'Ouest du monde, ainsi que de nombreuses défaites, et de nombreuses victoires arrachées en vain. » Plus tard, il revient sur le qualificatif « en vain », mais répète néanmoins que la victoire qui permit jadis de renverser Sauron mais pas de le détruire « manqua d'atteindre son but ».

Toute l'histoire de la Terre du Milieu semble montrer que le bien s'acquiert au prix fort alors que le mal semble se reconstituer presque

à volonté. Le Thangorodrim est détruit sans que le mal « ne soit détruit pour toujours », comme les Elfes l'avaient prévu. Númenor est engloutie sans qu'on soit débarrassé de Sauron. Sauron est vaincu, son Anneau est pris par Isildur, mais cela ne fait qu'enclencher l'engrenage qui mène aux événements de la fin du Troisième Âge. En outre, il ne fait absolument aucun doute que même la destruction de l'Anneau et l'élimination de Sauron entreront dans ce schéma général de « victoires vaines » – ou peut-être pourrait-on dire que s'il y a un fruit, il sera amer.

La destruction de l'Anneau, explique Galadriel, signifiera que son anneau et celui d'Elrond vont perdre tout leur pouvoir, de sorte que la Lothlórien va « disparaître » et les elfes « diminuer ». Avec eux partiront les nains et les ents, en fait toute la Terre du Milieu, pour être remplacés par la modernité et le règne de l'homme ; tous les personnages et leur histoire vont être réduits à des mots mal compris dans des poèmes ici et là, des listes de noms dont la signification est oubliée comme le *Dvergatal*, des correspondances visibles seulement à l'œil du philologue. La beauté en particulier sera sacrifiée.

Théoden demande dans le chapitre « Sur la Route d'Isengard » (III/8) : « Quelle que soit la fortune de la guerre, ne doit-elle finir de telle sorte que bien des choses qui étaient belles et merveilleuses s'en iront à jamais de la Terre du Milieu ? » Gandalf se contente de répondre : « Le mal de Sauron n'est pas entièrement remédiable, et on ne peut l'effacer comme s'il n'avait jamais été. » Barbebois confirme les peurs de Théoden presque de la même façon que Gandalf quand il dit de ses propres espèces mourantes et amenées à disparaître : « Les chansons, tout comme les arbres, ne portent leurs fruits qu'au moment voulu et à leur manière ; et parfois, ils se gâtent prématurément » (III/4). L'opinion collective de la Terre du Milieu pourrait être résumée par l'aphorisme de Gandalf : « Je suis Gandalf, Gandalf le Blanc, mais le Noir est plus puissant encore » (III/5).

Cela ressemble dangereusement à une déclaration manichéenne, et à une déclaration « défaitiste ». Cependant, comme on l'a dit, Tolkien prend soin de réfuter le manichéisme à plusieurs reprises et de plusieurs façons. Ses meilleurs amis étant morts dans les Flandres, il avait certainement très peu de tolérance pour le défaitisme dans son sens premier, mot passé en anglais depuis le français, et qui est venu à signifier vers 1918 la lassitude guerrière des Alliés, l'impression (en particulier chez les civils) que les sacrifices déjà faits devaient être abandonnés au profit d'une paix insatisfaisante. D'où viennent alors le pessimisme constant et les prévisions de défaite dans son œuvre ?

Une des réponses possibles est que Tolkien souhaite en quelque sorte réintroduire dans le monde la « théorie du courage » : pas seulement le courage, ou les illustrations du courage, mais la « théorie

du courage » dont il parle dans sa conférence sur *Beowulf* en 1936, la qualifiant de : « contribution majeure » à l'humanité de l'ancienne littérature nordique (*Les Monstres et les Critiques*, p. 41). Voici ce que Tolkien veut dire par là : la mythologie que nous avons en vieux norrois – il pensait qu'elle avait dû exister également, et antérieurement, en vieil anglais – est similaire à la mythologie traditionnelle chrétienne dans le fait qu'elle s'achève également par une Apocalypse, un Armageddon, au cours duquel les forces du bien et du mal s'affrontent finalement. La différence, c'est que dans l'Apocalypse nordique, ce sont les forces du mal, les géants et les monstres, qui gagnent, de sorte que l'Armageddon nordique s'appelle Ragnarök, « la Destruction des Dieux ».

Si les dieux et leurs alliés humains sont voués à la défaite, et que tout le monde le sait, qu'est-ce qui pourrait bien convaincre de se joindre à ce camp ? Pourquoi ne pas plutôt imiter les monstres, ou devenir, si l'on peut dire, un adorateur de démons ? La réponse véritablement courageuse – Tolkien l'appelle « une solution efficace mais effroyable » (*Les Monstres et les Critiques*, p. 50) – est de dire que la victoire ou la défaite n'ont rien à voir avec le bien ou le mal, et que même si l'univers est contrôlé au-delà de la rédemption par des forces hostiles et maléfiques, cela ne suffit pas pour qu'un héros change de camp.

Dans un sens, cette mythologie nordique est plus exigeante que le christianisme, car elle n'offre à l'humanité aucune rédemption, aucun paradis, aucune récompense à la vertu si ce n'est la sombre satisfaction d'avoir fait ce qui est bien. Même le Valhalla païen n'est qu'une salle d'attente et d'entraînement pour la défaite finale. Tolkien veut que ses personnages dans *Le Seigneur des Anneaux* vivent selon ce même standard élevé, et prend donc soin de leur enlever tout espoir facile, de leur faire prendre conscience de la fatalité et de la défaite à long terme.

Néanmoins, Tolkien est lui-même chrétien, il ne croit pas que l'univers soit contrôlé « au-delà de toute rédemption » par les forces du mal ; et il vit dans un monde où l'« efficace mais effroyable solution » de la « théorie du courage » a disparu presque au-delà de tout retour, voire de toute compréhension (essayez donc de l'inclure par exemple dans l'intrigue de *Star Wars*). Dans son domaine universitaire, il devient par conséquent de plus en plus préoccupé par la recherche d'une continuité entre l'ère païenne et l'ère chrétienne dans les poèmes en vieil anglais – comme on peut le voir dans sa réécriture en 1953 du poème *La Bataille de Maldon* sous le titre « Le Retour de Beorhtnoth, fils de Beorhthelm », voir pages 418-420.

Dans son œuvre fictionnelle, il a besoin d'une nouvelle image pour le courage ultime, une qui aurait une signification et un espoir

d'émulation pour le monde moderne et non ou antihéroïque. C'est un problème auquel il a fait face auparavant (voir le chapitre I et la discussion sur le style de courage moderne de Bilbo opposé au modèle héroïque traditionnel de Beorn ou Thorin) ; et dans *Le Seigneur des Anneaux*, il va devoir le résoudre une fois encore à travers les hobbits, en développant le courage solitaire, non agressif et de sang-froid qui est celui de Bilbo dans *Le Hobbit*.

Mais cette fois, les hobbits ne sont pas solitaires, ils vont généralement par deux, et l'image de courage qu'ils projettent possède un élément plus social : il est centré, de façon surprenante, sur le rire, la joie de vivre, une attitude qui, bien loin de se demander quelles sont ses chances le jour de l'Apocalypse, refuse de jamais regarder vers le futur. Ce courage possède parfois un élément délibéré de paradoxe.

Aucun des quatre hobbits n'a la moindre ambition militaire, même dans leurs moments les plus dramatiques. Merry poignarde le Nazgûl lorsque « le lent courage de son espèce » se réveille enfin, mais le coup part de derrière ; Pippin a l'occasion de frapper un troll, peut-on penser, pour « égaler presque le vieux Merry ». Ils semblent, cependant, être moins affectés que la plupart des autres personnages, plus âgés ou plus nobles, par le désespoir et la démoralisation qui est l'arme principale des Cavaliers Noirs, peut-être parce qu'ils sont moins sensibles, peut-être parce qu'ils refusent de prévoir ou de rationaliser.

À Minas Tirith, c'est Pippin qui réconforte Beregonde quand ils entendent le cri du Cavalier la première fois, montrant le soleil et les bannières et déclarant : « Mon cœur refuse de désespérer. » Le devoir de Merry pendant ce temps est « d'alléger le cœur [de Théoden] avec des contes ». Il sent « l'horreur et [le] doute » s'abattre sur lui et les Cavaliers à la fin de « La Chevauchée des Rohirrim », mais il est aussi le premier à ressentir le changement.

Cela vient peut-être en partie de leur (très anglaise) frivolité. Ils plaisantent ensemble en permanence, et avec Théoden – qui le prend bien, car il est lui-même anglais. Merry s'excuse de cette habitude dans « Les Maisons de Guérison » : « C'est dans la manière des gens de mon pays de parler légèrement en pareilles circonstances », mais la dernière pensée de Pippin, alors qu'il tombe sous le poids du troll, « rit un peu en lui avant de s'évader, heureuse, presque, d'abandonner enfin tout doute, tout souci et toute peur ».

Pippin à ce moment pense qu'il est déjà mort et que sa cause est totalement perdue, mais ce qui le réjouit en ce dernier instant, c'est la pensée qu'il avait raison depuis le début, « tout finit donc comme je l'avais prévu ». Sam et Frodo réagissent de façon assez similaire après la destruction de l'Anneau. Ils sont également persuadés d'être déjà morts, et en outre, c'est exactement ce à quoi on s'attend.

Frodo parle en effet de l'idée d'une fin heureuse obligatoire, mais

c'est pour la rejeter en disant sérieusement : « mais le monde, lui, est ainsi fait. Les espoirs meurent. Une fin vient. [...] Nous sommes perdus dans les ruines d'un monde en effondrement, et il n'y a pas d'issue. » Il s'avère qu'il a tort, bien sûr, mais on ne peut nier la puissance de son discours *du point de vue général*. En face, Sam se contente de réfléchir, « Quelle histoire on a vécue », et de se demander quel titre elle pourrait bien avoir. Dans tous les cas, Sam a atteint le point de paradoxe plus tôt dans le livre (IV/3), dans le sens où, comme l'explique Tolkien, il n'avait :

Jamais vraiment eu d'espoir, lui, depuis le tout début de l'affaire ; mais en bon hobbit, il n'avait pas eu besoin d'espoir, tant que le désespoir pouvait être remis à plus tard. Maintenant ils étaient arrivés au bout du bout. Mais il était toujours demeuré aux côtés de son maître ; c'était avant tout pour cette raison qu'il était venu, et il resterait à ses côtés.

Est-il possible, peut-on se demander, d'être « joyeux » et sans espoir dans le même temps ? Les conventions modernes optimistes disent non (« Tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir », dit le proverbe français), mais la famille Gamgie semble adopter une vision sceptique sur ce sujet : « tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir », dit le Vieux, en suivant les conventions, mais il enchaîne en général sur une chute bien plus plate, le besoin de nourriture.

Sam présente en quelque sorte une version moderne de la « théorie du courage », qui n'avait pas besoin de se voir offrir la récompense d'une victoire assurée à Ragnarök pour accomplir son devoir. Peut-être que l'argument est le suivant : seuls ceux qui ont besoin d'espoir pour continuer risquent de tomber dans le désespoir quand l'espoir disparaît. Ceux qui, comme Sam et Pippin, sentent dès le début que toute l'affaire va être un désastre, sont immunisés, et restent joviaux quand leurs attentes sont confirmées. Tolkien savait que dans la mythologie nordique, Vön, l'Espoir, n'est pas une des trois vertus cardinales, mais, de façon très méprisante, la bave qui s'écoule de la gueule du Loup Fenris ; il savait aussi que la « jovialité » est à l'origine seulement une vertu de façade, l'anglais *cheerfulness* venant de *chair*, qui en ancien français voulait dire visage – quand Sire Gauvain part pour ce qui semble une mort certaine, le poète remarque :

*The knight even made good cheer,
Saying, "Why should I be dismayed?
Of doom the fair or drear
By a man must be assayed."*

Le chevalier avait toujours l'air enjoué,
et disait : « De quoi devrais-je avoir peur ?
Devant un destin dur ou facile,
Que faire d'autre, sinon face à l'épreuve ? »

Une fois de plus, les conventions modernes ne sont pas d'accord, mais il y a une ancienne opinion encore puissante qui dit que le visage est plus important que le cœur, car il est, ou devrait être, sous contrôle conscient.

Le moment le plus caractéristique de ce nouveau modèle de théorie du courage par Tolkien se trouve cependant à la fin du Livre IV/8, « Les Escaliers de Cirith Ungol ». Là, Sam et Frodo prennent ce qu'ils pensent être leur dernier repas, et parlent de la théorie de la narration. Les grandes histoires ne finissent pas, selon Frodo, mais au cas où cela semblerait trop optimiste, il ajoute que les personnages qui s'y trouvent ont, eux, une fin. Sam poursuit sur l'idée d'une histoire continue et suggère, avec un oubli comique, et même un peu ridicule, de sa grammaire, que peut-être dans le futur un père dira à son fils que Frodo était « le plus illustrissime des hobbits, et c'est pas peu dire » (en fait, comme nous le savons, ça ne veut pas dire grand-chose). Et Frodo éclate de rire :

Un tel son n'avait pas été entendu dans ces régions depuis la venue de Sauron en Terre du Milieu. Sam eut soudainement l'impression que toutes les pierres écoutaient, et que les hauts rochers étaient penchés sur eux. Mais Frodo n'y fit pas attention ; il rit de nouveau. « Ma foi, Sam, dit-il, le seul fait de t'entendre me réjouit autant que si l'histoire était déjà écrite. Mais tu as oublié un des personnages les plus importants : Samsaget au cœur vaillant : "Parle-moi encore un peu de Sam, papa. Pourquoi est-ce qu'ils l'ont pas fait parler plus souvent, papa ? C'est ce que je préfère, ça me fait rire." »

Ils continuent à parler, puis s'endorment. Et là Gollum les voit et se trouve touché par l'expression paisible de leurs visages, il s'approche de Frodo et va pour toucher son genou, et pour un instant, ce n'est plus Gollum mais Sméagol à nouveau, « un vieux hobbit fatigué, racorni par les ans... une vieille créature affamée et pitoyable ».

C'est un signe de la dureté de l'histoire, raté par Edwin Muir, que cet instant sentimental est immédiatement dissipé par Sam. Il se réveille, voit Gollum et pense qu'il a « ses sales pattes dessus [son] maître », lui parle brutalement (pour une fois, Gollum répond « doucement »), puis l'accuse « d'être parti fouiner, vieux scélérat ». Entendant cela, « Gollum recula [...] l'instant fugitif était passé, à

jamais irrécouvrable ». Parmi les victimes non remarquées de la Terre du Milieu, il faut s'en rendre compte, il y a le vieux hobbit Sméagol, ainsi que la créature qu'il devient, Gollum.

La plupart des personnages portent en effet un fardeau de regrets, exprimés encore une fois avec un paradoxe délibéré chez Barbebois, qui sait que son peuple et son histoire sont stériles, mais qui par conséquent semble, selon Pippin, « triste mais pas malheureux » (III/4). Peut-on être « triste » et « (pas mal)heureux » en même temps ? Pas selon la sémantique moderne, mais souvent Tolkien ne s'attardait pas à cela. Le bonheur triste de Barbebois (un ancien sens de *sad*, triste en anglais, est « résolu, déterminé », comme C.S. Lewis le remarque dans ses *Studies on Words*) et la bonne humeur sans espoir de Sam (identique à celle de Sire Gauvain) forment une image de courage qui, avant tout, peut survivre dans l'absence totale d'une quelconque confiance en la chance.

QUELQUES CONCLUSIONS

Le Seigneur des Anneaux contient une note de dureté finale qui passe souvent inaperçue, et c'est l'oubli qui s'installe sur le sort de Frodo dans les derniers chapitres. Il est sans doute tenu en grand honneur ailleurs, mais dans le Comté, Sam est peiné de voir le peu de respect qu'on lui accorde. Son pacifisme et son absence d'agressivité impliquent qu'il ne prend pas part dans la bataille finale à Belleau, si ce n'est pour intervenir en faveur des prisonniers. Son nom n'est pas en tête de la liste qui doit être apprise par cœur par tous les historiens du Comté, et sa famille, à l'inverse des Coton, Gamgie et Bellenfant, ne gagne rien de son implication dans l'histoire.

D'ailleurs, il n'a pas de famille : son histoire, comme celle de Barbebois, va se révéler stérile, et malgré ce que Sam avait imaginé, il ne sera jamais « le plus illustrissime des hobbits » dans le Comté. Il semble ne pas pouvoir guérir, du moins pas dans ce monde. Et il souligne, presque à la dernière page de l'œuvre, comme lui et d'autres l'ont fait tout au long de l'histoire, que c'est ainsi que vont les choses :

« Il en va souvent ainsi, Sam, quand les choses sont en péril : quelqu'un doit y renoncer, les perdre, afin que d'autres puissent en jouir. »

L'absence de respect et d'attention que reçoit le meilleur des « bons garçons » contredit non seulement Edwin Muir, mais l'ensemble des mémoriaux de guerre, des minutes de silence, des fondations de vétérans, ou des jours du coquelicot familiers pour Tolkien et tous les habitants de Grande-Bretagne depuis la fin de la Première Guerre

mondiale. Ou du moins c'est l'effet de surface : ce que Frodo dit est en fait similaire aux mots présents sur le monument Imphal-Kohima, largement oublié en lui-même de nos jours, et même ces mots sont souvent mal cités. Ils disent (dans un parallèle évident à l'épithaphe de Simonides pour les Spartiates aux Thermopyles, les « Portes Chaudes » de Golding) :

Quand vous rentrez à la maison parlez de nous et dites-leur
Que pour leurs lendemains, d'aujourd'hui nous avons donné nos
heures.

Comme plusieurs des principaux auteurs de Fantasy mentionnés ci-dessus, Tolkien avait survécu à la guerre, et son œuvre exprime en même temps une forte croyance dans (une sorte de) Providence et la désillusion d'un vétéran survivant.

Si l'on se tourne maintenant du sublime naissant aux prémices du ridicule, il y a, comme je l'ai suggéré auparavant, une lutte acharnée chez les critiques littéraires pour décrocher l'honneur d'avoir exprimé le commentaire le moins perspicace sur Tolkien. Un des compétiteurs les plus féroces doit être le Professeur Mark Roberts de l'université de Keele, qui a parlé du *Seigneur des Anneaux* dans un article d'*Essays in Criticism* en 1956 :

Il n'est pas issu d'une indéniable compréhension de la réalité, il n'est pas façonné par une vision des choses qui le contrôle et qui serait en même temps *sa raison d'être*.

Dans ce monde postmoderne, il est évidemment difficile d'imaginer une quelconque « compréhension de la réalité » qui serait indéniable pour tous, mais le Professeur Roberts parlait depuis une ère critique plus simple ; il essayait clairement de congédier Tolkien dans le langage et la perspective de F.R. Leavis, qui était à l'époque dominant – et il est en effet vrai que *Le Seigneur des Anneaux*, comme le reste de la Fantasy moderne, ne serait jamais rentré dans la succession nette de la « Grande Tradition » de Leavis. Quand Roberts dit, cependant, que l'œuvre n'a pas de « vision des choses qui le contrôle et qui serait en même temps *sa raison d'être* », on ne peut que se demander comment il peut être aussi aveugle. Comme j'ai tenté de le montrer dans ce chapitre et le précédent, *Le Seigneur des Anneaux* est cohérent, que l'on aime le résultat ou non, à presque tous les niveaux.

L'entrelacement complexe de la structure narrative engendre des ironies (et contre-ironies) pour le lecteur, des incertitudes et des « surprises » pour les personnages. Ces incertitudes, à propos d'eux-mêmes et des autres, sont reflétées par la nature ambiguë de l'Anneau,

en partie amplificateur psychique, en partie puissance maléfique, et de l'ultime source du mal qui l'entoure, peut-être interne, peut-être externe. J'ai avancé l'argument que « la vision dominante des choses » de l'œuvre est en fait une double vision, entre les opinions que j'ai nommées « boécienne » et « manichéenne » ; et que les deux opinions sont présentées à un moment ou à un autre comme d'une puissance égale, que ce soit dans les Marais Morts (manichéisme mais peut-être une illusion) ou le Champ du Cormallen (boécien mais s'évanouissant rapidement).

Tous les personnages progressent à travers ces incertitudes cohérentes, ils sont guidés par une théorie bien développée sur le « hasard » et la « chance » qui est dans le même temps parfaitement familière, parfaitement idiomatique, et cohérente philosophiquement et philologiquement ; et par une théorie du courage qui est de la même façon ancienne dans ses racines, et familière de l'époque contemporaine (comme Tolkien l'a dit lui-même) au travers des souvenirs de la Première Guerre mondiale. Il est raisonnable d'imaginer que quelqu'un rejette la vision de Tolkien – bien qu'elle se soit révélée puissante pour de nombreuses personnes, comme moi, qui à la différence de Tolkien ne sont pas des chrétiens pratiquants. Mais il y a quelque chose d'obstiné et de lassant dans l'incapacité à admettre l'existence de cette vision.

Ce que le Professeur Roberts voulait dire, sans doute, est que Tolkien ne partageait pas sa vision et la vision de sa classe et de son temps, et la différence est particulièrement forte sur la question de la nature et de l'origine du mal, que je considère comme étant la question centrale du *Seigneur des Anneaux*, et de nombreuses autres œuvres de Fantasy modernes. Il est intéressant de prendre un moment pour réfléchir aux théories sur ce sujet que Tolkien et les autres vétérans avaient à leur disposition par le biais des porte-parole officiels de leur culture contemporaine, dans les années 1920 et 1930.

Ils pouvaient se tourner vers la vision freudienne, qui s'insinuait lentement dans la conscience collective au début du xx^e siècle, comme on peut le voir dans les entrées tardives et réticentes de l'*OED* pour les mots « répression », « complexe », « inconscient », « trauma » : Lewis en particulier a montré une objection constante aux théories freudiennes, probablement soutenu par ses compagnons Inklings, car pour lui, elles avaient tendance à dissoudre la responsabilité ou tout sens de culpabilité individuelle.

On trouvait également ce qu'on pourrait appeler la vision « Bloomsbury », exprimée par des auteurs comme Virginia Woolf, E.M. Forster, Bertrand Russell et avant tout G.E. Moore dont les *Principia Ethica* ont été élus œuvre philosophique la plus significative du siècle. Mais s'il serait compliqué de résumer ici les vues de tous les

« Bloomsberries », on peut dire avec quelque certitude qu'il n'y a rien dans les *Principia Ethica* qui se rapporte, ou alors de très loin, aux problèmes immédiats concernant le mal au xx^e siècle – la guerre industrialisée, le bombardement intensif, l'utilisation d'armes chimiques, biologiques et nucléaires, le génocide et le massacre de civils, qui sont autant d'atrocités que Tolkien et les autres vétérans ont personnellement expérimentées. Les opinions du groupe de Bloomsbury sur le vice et la vertu sont essentiellement privées, elles sont comme celles de Freud dans le sens où elles concernent avant tout les relations humaines.

En parallèle, on trouve les visions et images du mal telles que présentées dans la tradition littéraire, et elles sont encore plus importantes que les contributions de Freud ou des Bloomsberries. Il est incroyable de constater avec quelle fréquence Tolkien fut critiqué pour ne pas être revenu vers ces images – que, cependant, ses compagnons écrivains (souvent eux-mêmes médiévistes experts et pour de bonnes raisons) avaient vues, étudiées et écartées comme n'étant plus d'actualité, « plus assez de nos jours » pour répéter les mots de Vonnegut sur Dostoïevski. Pourquoi Tolkien ne pouvait-il pas être plus comme sir Thomas Malory, demandait Muir, dans la troisième des revues de *l'Observer* citées ci-dessus, et nous donner des héros comme Lancelot et Guenièvre qui « connaissaient la tentation, manquaient parfois à leurs serments », qui étaient marqués (de façon claire) par la passion adultère ?

Mais T.H. White avait déjà envisagé ce modèle, et était effectivement occupé à le réécrire dans *The Once and Future King* à l'époque même où Tolkien écrivait ; et il avait vu le cœur de l'œuvre de Malory non pas dans le péché romantique mais dans la pulsion humaine pour le meurtre. Dans White, la vipère empoisonnée, accusée d'avoir provoqué la dernière bataille désastreuse, n'est pas une vipère, mais une inoffensive couleuvre, et l'éclat de l'épée qui lance les deux armées dans l'affrontement n'est pas un réflexe d'autodéfense, mais un réflexe de meurtre, créant un continuum depuis la cruauté envers les animaux aux guerres mondiales et aux holocaustes. Malory devait être réécrit pour couvrir une nouvelle vision du mal.

Ou, demande Muir dans l'une de ses premières revues, pourquoi Tolkien ne pouvait-il pas nous donner des antihéros plus semblables au Satan du *Paradis perdu*, à la fois « mauvais et tragique » ? Mais C.S. Lewis avait déjà envisagé ce modèle, et avait en fait réécrit *Le Paradis perdu* en 1943 avec *Perelandra ou le Voyage vers Vénus*. Il y explique clairement son opinion : il n'y a rien de grand, de digne ou de tragique à propos du mal, qui est au contraire ennuyeux, sordide et immonde, se dévoilant dans les mutilations mesquines qui dégoûtent même un homme comme son héros Ransom qui avait été (comme Tolkien) « à la

Somme ». D'autres écrivains, comme Vonnegut et Heller, ont passé près de vingt ans à essayer de concevoir un mode littéraire qui pourrait englober leur expérience de la démence, de l'absurdité, de l'involontaire. La « Grande Tradition » du roman anglais ne leur était d'aucune utilité en cette instance.

Pour revenir à ce qui a été dit au début de ce chapitre, malgré tout son savoir et son charme ancien, personne ne pourrait prendre *Le Seigneur des Anneaux* pour autre chose qu'une œuvre du xx^e siècle. Il montre avant tout à quel point ce siècle a défié les visions traditionnelles du bien et du mal, tout en essayant également de les réaffirmer. Aragorn dit à Éomer : « Le bien et le mal n'ont pas changé ces dernières années ; pas plus qu'ils ne sont telle chose chez les Elfes et les Nains, et telle autre chez les Hommes. C'est à lui qu'il revient de les distinguer. » Mais on peut ressentir une grande compassion pour l'incertitude d'Éomer, et pour sa question : « Comment un homme doit-il juger de la conduite à suivre en des temps semblables ? » Dans le prochain chapitre, je continue de discuter le caractère contemporain du *Seigneur des Anneaux*, qui a mené certains sur le terrain de l'allégorie politique, et aussi l'élan vers une mythologie plus durable que je pense être sous-jacente aux applications contemporaines.

7. En français dans le texte (NdT.).

CHAPITRE IV

LE SEIGNEUR DES ANNEAUX (3) : LA DIMENSION MYTHIQUE

ALLÉGORIE ET APPLICABILITÉ

Dans le « Prologue » de la deuxième édition du *Seigneur des Anneaux*, Tolkien écrit : « Je déteste cordialement l'allégorie dans toutes ses manifestations, et je l'ai toujours détestée, depuis que j'ai l'âge et la méfiance qu'il faut pour détecter sa présence. » Tout comme lorsqu'il nie le lien entre les hobbits et les lapins (voir chapitre I), les preuves ici semblent être plutôt contre Tolkien. Il était parfaitement capable d'utiliser l'allégorie, et l'a fait à plusieurs reprises dans ses écrits académiques, en général avec un effet impressionnant.

Dans sa conférence sur *Beowulf* de 1936, par exemple, Tolkien offre à son auditoire de la British Academy « une autre allégorie » (ce n'était pas la première de la conférence), à propos d'un *homme* qui construit une *tour*. Il prit la *pierre* pour sa tour d'une *ruine*, « un amas de vieilles pierres », dans un champ, dont une partie avait été utilisée pour construire la *maison* dans laquelle l'homme vivait, « non loin de la vieille demeure de ses pères » (c'est-à-dire les ruines). Mais ses *amis* viennent, et remarquent tout de suite que la tour est faite de pierres plus anciennes, et s'évertuent à abattre la tour pour en examiner les pierres, chercher si elles portent des gravures, prospecter du charbon, etc. Puis certains d'entre eux commencent à se plaindre que la tour est un horrible chantier, alors que même les *descendants* de l'homme grommellent qu'il aurait dû consacrer son temps non pas à construire la tour mais à restaurer la ruine. « Mais du haut de cette tour, l'homme avait pu contempler la mer. » (voir *Les Monstres et les Critiques*, pp. 19-20)

Il n'y a pas le moindre doute, ceci est une allégorie, puisque Tolkien le dit lui-même. Une étude rapide, en se concentrant sur les éléments mis en italique dans le paragraphe précédent, peut expliquer ce que Tolkien entend par le mot, quelles attentes il a quant au fonctionnement des allégories, et pourquoi il détestait le mot et la chose lorsqu'ils étaient mal utilisés. La petite histoire de Tolkien

constitue une allégorie de l'évolution de la critique de *Beowulf*, dont l'un des traits majeurs, jusqu'à son époque, avait été la conviction que le poète avait écrit le mauvais poème. Son exactitude, ou sa « justesse », pour utiliser le terme de Tolkien, est difficile à apprécier sans avoir la connaissance de la recherche universitaire sur *Beowulf* que l'auditoire originel de Tolkien avait probablement, mais en bref on peut dire :

La *vieille pierre*, c'est-à-dire la *ruine* = les restes d'une poésie antérieure, païenne, orale que le poète de *Beowulf* pouvait connaître

La *maison* dans laquelle vit l'homme, également partiellement construite avec les pierres de la ruine = la poésie chrétienne contemporaine de *Beowulf* comme le poème *Exodus* (l'édition de ce poème par Tolkien fut publiée de façon posthume en 1981), qui s'inspirait aussi de la poésie orale antérieure

La *tour*, bien sûr = *Beowulf*, et l'*homme* = le poète de *Beowulf*

Les *amis* de l'homme qui abattent la tour = les critiques dissectionnistes du XIXe siècle, qui consacraient leurs efforts à pointer du doigt toutes les erreurs du poème

Enfin, les *descendants* de l'homme, qui auraient souhaité qu'il restaure l'ancienne maison = les critiques britanniques comme W.P. Ker ou R.W. Chambers qui ont rejeté le dissectionnisme, mais n'ont cessé de répéter qu'ils auraient aimé que le poète ait écrit une épopée historique plutôt qu'un simple conte de fées à base de dragons et de monstres.

Le point principal du paragraphe ci-dessus, cependant, est le signe « = ». Tolkien ne pensait pas que les allégories avaient le moindre sens à moins qu'on puisse remplir les équivalences de façon cohérente et sans erreurs. Et pour lui, la fonction de l'allégorie était en général, comme dans le cas présent, un raisonnement par l'absurde. Quiconque écoutant l'allégorie de Tolkien sur la tour compatit avec le constructeur, et non avec les idiots à la vision étriquée qui l'ont détruite. Par conséquent, sous-entend Tolkien, on doit compatir avec le poème et non avec ses critiques.

Voilà pourquoi Tolkien, dans le « Prologue », congédie avec mépris ceux qui verraient *Le Seigneur des Anneaux* comme une allégorie de la Seconde Guerre mondiale. Tout d'abord, comme il le fait remarquer, il a commencé à travailler sur ce livre « longtemps avant que les présages de 1939 ne signalent la menace d'un désastre inévitable ». Mais également, les signes = manquent. On pourrait dire, bien sûr, que l'Anneau = les armes nucléaires ; la coalition du Rohan, du Gondor, du Comté (etc.) = les Alliés ; Mordor = l'Axe, et tout cela

serait en gros plausible. Mais dans ce cas, à quoi correspondent la destruction de l'Anneau et le refus de s'en servir ?

Ainsi que Tolkien l'écrit dans le « Prologue », si cette équation était réelle, « l'Anneau aurait certainement été saisi et utilisé contre Sauron », comme les armes nucléaires ont été utilisées contre le Japon ; Barad-dûr aurait été « occupée », tout comme les pays de l'Axe le furent par les Alliés ; Sauron « n'aurait pas été anéanti mais asservi ». Quant à Saruman, l'allié indigne de confiance, qui aurait sans doute pu être mis en parallèle avec l'URSS, il aurait « profité de la confusion et de la fourberie ambiante pour trouver, en Mordor, le chaînon manquant de ses propres recherches », et « fabriqué son propre Grand Anneau » tout comme les Russes ont utilisé les scientifiques allemands (Mordor) et les agents occidentaux (la trahison) pour fabriquer leur propre arme nucléaire. Il aurait pu y avoir une allégorie de la Seconde Guerre mondiale en Terre du Milieu, démontre Tolkien – mais cela aurait été une histoire différente, bien différente, de celle du *Seigneur des Anneaux*.

On peut donc accepter le fait que Tolkien n'aimait pas les vagues allégories, les allégories qui ne fonctionnent pas, bien qu'il les acceptât volontiers à leur place, qui était soit d'avancer un argument (comme dans l'exemple de *Beowulf*), soit de construire des fables brèves et personnelles (comme, selon moi, quelques-unes de ses œuvres les plus courtes qui seront discutées au chapitre VI). Il était cependant prêt à accepter quelque chose qui pourrait bien ressembler à une allégorie aux yeux non qualifiés, comme il le dit également dans le « Prologue ». Immédiatement après la phrase citée au début de ce chapitre, il écrit :

Je préfère de beaucoup l'histoire, vraie ou feinte, et son applicabilité variable, suivant la pensée et l'expérience des lecteurs. Je crois que beaucoup confondent *applicabilité* et *allégorie* ; or l'une réside dans la liberté du lecteur, et l'autre dans la domination voulue par l'auteur.

À cela il ajoute qu'« un auteur ne peut bien sûr rester totalement insensible à sa propre expérience » ; mais cette dernière, comme il le rappelle à ses lecteurs, remontait probablement plus loin que la leur. 1914 n'était pas mieux que 1939, si vous étiez jeune à l'époque : « En 1918, tous mes amis proches, sauf un, étaient morts. » Et « Le Nettoyage du Comté », avec ses arbres abattus et ses rivières polluées, reflétait un processus qui remontait bien plus loin que les années austères du gouvernement travailliste des années 1945-1950, de sorte que le chapitre « n'a aucune intention allégorique ». Cela ne veut cependant pas dire qu'il n'a pas de sens plus profond, ni que le rejet de

l'allégorie associant Seconde Guerre mondiale et armes nucléaires signifie que *Le Seigneur des Anneaux* n'a absolument rien à voir avec l'expérience de Tolkien au début du xx^e siècle.

On trouve en fait de fréquents indices de correspondance entre notre histoire et l'histoire de la Terre du Milieu. Frodo s'exclame, quand Gandalf lui explique que l'Ombre est revenue en Mordor : « J'aurais voulu que cela n'ait pas à arriver de mon temps » ; et Gandalf répond : « Il en va de même pour tous ceux qui vivent en de pareils temps. Mais il ne leur appartient pas de décider. » L'expression « de mon temps » peut rappeler la promesse maintenant malheureusement célèbre de Neville Chamberlain qui, revenant de sa capitulation face à Hitler à Munich en 1938, déclare avoir obtenu « la paix pour notre temps ». Ce n'était pas le cas.

Le souhait de Frodo de balayer toute l'histoire (pas d'y remédier) est aussi aveugle que la vision de Chamberlain, et quand Gandalf dit qu'« il ne leur appartient pas de décider », il condamne toute idée d'« apaisement ». Bien plus tard, Elrond, repensant au passé, se souvient du moment « où le Thangorodrim fut brisé, et où les Elfes crurent le mal à jamais disparu, alors qu'il n'en était rien ». L'idée que le mal puisse être fini « à jamais » peut rappeler les certitudes de la Première Guerre mondiale comme étant « la der des ders » ; mais Tolkien avait vécu très directement à la fois l'époque où cette certitude, cette assurance, était née et son échec total avec l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale en 1939.

L'épisode secondaire du Rammas Echor est peut-être plus détaillé et encore plus significatif. Le Rammas Echor est le nom donné par les hommes du Gondor « au mur extérieur qu'ils avaient construit au prix de durs labeurs, quand l'Ithilien était tombé sous l'ombre de leur Ennemi ». Le Rammas Echor est d'abord mentionné lorsque Gandalf chevauche vers Minas Tirith avec Pippin (V/1). À ce moment, le mur est encore en cours de construction, ou de réparation, et Gandalf dit aux ouvriers qui s'y affairant qu'il est « beaucoup trop tard ». Le mur est une perte de temps, donc « laissez là vos truelles et affilez vos épées ! » Ils l'ignorent et continuent, et la fois suivante où le Rammas est mentionné, c'est pendant le conseil (V/4) quand Denethor affirme que ce mur « édifié avec tant de peine » ne peut être abandonné. Faramir s'oppose à l'idée d'y poster une garnison, soutenu en cela par Imrahil, le Prince de Dol Amroth, mais Denethor s'obstine, et c'est son insistance qui mène à la blessure et presque à la mort de Faramir plus tard dans le même chapitre.

Au-delà de ces deux mentions, le Rammas Echor ne joue presque aucun rôle dans l'histoire, et l'image de Gandalf et des ouvriers aurait pu être laissée telle quelle. D'un autre côté, dans les années 1950, l'image des hommes et de leur labeur gâché à bâtir un mur qui ne sert

à rien ne peut manquer de rappeler aux lecteurs la Ligne Maginot, construite (à moitié) pour préserver la France d'une invasion allemande, mais qui se révéla inutile d'un point de vue stratégique, et dont la seule fonction fut de contribuer au faux sentiment de sécurité.

L'expérience française est également évoquée vers la fin du Livre V avec « la Bouche de Sauron ». Il présente les termes de l'offre de Sauron comme suit, mais je vais les expliquer en langage du ^{xx}^e siècle : premièrement, le Gondor et ses alliés devront se retirer au-delà de l'Anduin, prêtant serment de ne plus jamais attaquer (il y aura un traité de paix et un armistice) ; deuxièmement, « Toutes les terres à l'est de l'Anduin seront à Sauron pour toujours, et à lui seul » (la souveraineté sur le territoire disputé de l'Ithilien, l'Alsace-Lorraine de la Terre du Milieu, sera transférée) ; troisièmement, il y a aura une zone à l'ouest de l'Anduin qui sera « tributaire du Mordor, et [ses] habitants ne pourront porter les armes, mais seront libres de gouverner leurs propres affaires. Ils aideront néanmoins à reconstruire Isengard [...] ; cette place appartiendra à Sauron, et son lieutenant y prendra résidence ».

Gandalf et les autres voient immédiatement clair dans cette dernière proposition, qui est dans les faits la création d'une zone démilitarisée, avec ce qu'on ne peut qu'appeler un statut à la Vichy, c'est-à-dire que cette zone va payer les réparations de guerre, et sera dirigée par ce qu'on ne peut qu'appeler un Quisling. « Vichy » et « Quisling » sont des mots qui n'étaient que des noms propres avant les années 1940, sans aucune signification politique. Tout comme le vœu de Frodo qui souhaite voir les problèmes repoussés à plus tard, pour connaître un apaisement, ils représentent la pulsion naturelle de sauver quelque chose lors d'une défaite, mais par une expérience récente et amère, le monde occidental de Tolkien savait que cette pulsion était encore pire que l'alternative.

Enfin, malgré le propre déni de Tolkien, on peut s'interroger sur « l'applicabilité » du « Nettoyage du Comté ». Tolkien a dit platement que le chapitre ne reflétait pas « la situation en Angleterre au moment où [il] terminai[t] [son] récit » (c'est-à-dire la fin des années 1940) ; et pour prouver son propos, il précisait que c'était un élément essentiel de l'intrigue, « prévu depuis le début », et que la maigre « expérience » effectivement incluse dans cet épisode remontait à bien plus loin, à une époque d'avant la Seconde Guerre mondiale et même la Première, quand des endroits comme son ancienne maison à Sarehole, dans le Warwickshire, se virent happés par l'urbanisation industrielle de Birmingham.

Cependant, a-t-il également dit, « l'applicabilité... réside dans la liberté du lecteur », non « dans la domination voulue par l'auteur ». Pour la plupart des lecteurs des années 1950, comme pour qui se

souvent encore de cette époque, ces chapitres où les hobbits rentrent chez eux évoquaient forcément l'Angleterre sur certains points – en particulier peut-être parce que, ici et là, ils semblent légèrement hors de propos en Terre du Milieu.

Prenons par exemple le problème de l'herbe à pipe. Il n'y en a plus dans le Comté, car Hob Lahaie rapporte que « toutes les réserves se sont volatilisées, il semblerait. Des charrettes pleines s'en sont allées par la vieille route qui descend du Quartier Sud ». On peut s'interroger sur leur destination. Saruman était certainement devenu un fumeur, ce qui pourrait expliquer les petites quantités qui s'échangeaient auparavant, mais il ne peut fumer « des charrettes pleines » à lui tout seul, et il semble difficile de croire qu'il la vend ou la fournit à ses troupes à Isengard.

Dans les années 1940-1950 cependant, il était commun d'avoir des pénuries expliquées par un haussement d'épaules et les mots « parti à l'export » ; cela a créé exactement le même paradoxe frustrant que dans le Comté, où une énorme production n'aboutit ni à la consommation ni à aucun autre bénéfice visible. Le curieux « socialisme », si l'on peut dire, de Charquin et ses hommes, est encore plus significatif. Ce sont des voleurs et des bandits, et Charquin/Saruman a pour seul but de se venger, comme il le dit lui-même, mais il est étrange de constater que les voyous déguisent leurs intentions avec une sorte d'éthique d'équité.

Car, explique Hob Lahaie, « c'est à cause de ceusses qui passent pour “recueillir” et “redistribuer”, toujours à compter, à mesurer, à mettre à l'entrepôt. Ils recueillent plus qu'ils distribuent, et on n'en revoit jamais les trois quarts ». Le Fermier Cotton confirme qu'ils collectent des choses pour « leur juste redistribution », et les guillemets montrent que c'est leur expression, pas la sienne ; il admet également qu'une partie revient effectivement, comme les « restes » dans les maisons des Connétables.

Tout cela reste étrangement euphémistique pour la Terre du Milieu, où les vilains ne ressentent habituellement pas le besoin de cacher leurs intentions. Mais il semble que les hommes de Charquin semblent effectivement convaincus par leur propre rhétorique. « Ce pays a besoin d'être réveillé et ramené à la règle », déclare le chef des voyous d'Hobbiteville, comme s'il avait un but au-delà de la simple haine et du mépris pour le Comté, et de ce qu'on peut en voir, ce but semble être plus d'industrialisation, d'efficacité, d'économie de l'effort, toutes choses souvent souhaitées, même encore aujourd'hui, pour le peuple de Grande-Bretagne.

Le problème de cette rhétorique (confirmé par les développements de l'Histoire après la publication du *Seigneur des Anneaux*) est que les efforts visant à plus d'efficacité étaient souvent sans âme mais surtout

inefficaces. Pourquoi les hommes de Charquin détruisent-ils de vieilles maisons parfaitement satisfaisantes pour construire à leur place des maisons standardisées humides, laides et mal construites ? Personne ne l'explique jamais, mais le tableau général est bien connu des Anglais d'après-guerre, tout comme la désillusion de rentrer de la guerre pour trouver de la mauvaise nourriture, des tickets de rationnement, des pénuries endémiques et une épidémie de « préfabriqués » et « maisons communales » construites n'importe comment. Le soupçon sous-jacent était donc que derrière chaque « Lotho » ou tyran local, il y avait une force plus sinistre, qui allait éventuellement prendre le contrôle pour en fait dévorer les malheureux Lothos.

Dans « Le Nettoyage du Comté », on peut être sûr qu'il y a une grande part des premières expériences et des premiers sentiments personnels de Tolkien lui-même, en particulier concernant la perte des arbres ; bien qu'on puisse également comprendre pourquoi il ne voulait pas que ces derniers chapitres ne soient vus que comme une simple allégorie du gouvernement socialiste en Angleterre après la guerre, car cela serait une conclusion mesquine et éphémère pour une œuvre d'une telle ampleur. Néanmoins, tout comme le Rammas Echor semble être un avertissement contre le désir de solutions prudentes qui engendre les Lignes Maginot, de même « Le Nettoyage du Comté » sert à rappeler que les pertes et dégâts de la guerre ne s'arrêtent pas avec les parades de victoire, mais se prolongent dans la grisaille et la pauvreté qu'Orwell (écrivant exactement à la même époque) projette dans le futur comme avec « l'Ingsoc » de 1984.

SARUMAN ET DENETHOR : LE TECHNOLOGISTE ET LE RÉACTIONNAIRE

Il y a en outre une forte applicabilité dans les personnages de Saruman et Denethor. Comme je l'ai déjà dit de nombreuses fois, Tolkien aimait à démontrer que d'anciens mots, croyances ou habitudes, comme les jeux d'énigmes, persistent dans les temps modernes. Mais il était également capable de travailler dans le sens inverse, en prenant quelque chose d'apparemment clairement moderne, et en se demandant à quoi cela aurait ressemblé dans les circonstances différentes d'un monde archaïque. Est-ce que l'élément moderne est vraiment moderne ? Ou est-ce qu'il a été là tout le temps, inaperçu, attendant d'être révélé ?

Ces questions s'appliquent avec une force particulière à Saruman. Il faut noter tout d'abord que son nom, comme souvent, vient d'une énigme philologique, bien que ce soit une énigme que personne n'a identifiée avant Tolkien, et à laquelle il a donné une solution très

personnelle. L'énigme est la signification du mot *searu* en vieil anglais (*searu* est la forme connue en saxon occidental, **saru* serait l'équivalent sans trace en mercien, le langage de la Marche, la terre natale de Tolkien dans les West Midlands). Ce mot a survécu dans plusieurs composés, et ses premières associations sont avec le métal – la cotte de mailles de Beowulf est un *searonet*, un filet de *searo*, cousu, nous dit-on, par l'esprit rusé (*orþanc*) du forgeron.

La grand-salle danoise d'Heorot est maintenue par des liens en *searo*, probablement des attaches en fer. La traduction classique pour *searo* ici s'approche de « rusé », et cela s'intègre bien avec les autres usages, par exemple la description des pensées du magicien comme *searorþanc*, « pensée rusée ». Le mot possède également des connotations inquiétantes, dans l'adjectif *searocraeftig*, ou le nom *searoniþ*, « rusé et retors », « méchanceté rusée ». Enfin, il est également lié à l'idée de trésor, qui peut être *searugimma geþrœc*, « une confusion de pierres rusées » ; et dans un dernier passage essentiel, un poème en vieil anglais déclare, en transformant le mot en verbe, *sinc searwade*, « le trésor était rusé ». Le dictionnaire standard suggère que cela signifie « a quitté son possesseur », mais Tolkien pensait probablement que le sens était l'exact contraire ; le trésor est demeuré avec son possesseur, lui donnant la « maladie du dragon » qui a causé la mort du bourgmestre de Bourg-du-Lac.

Saruman pourrait donc simplement vouloir dire « homme rusé », qui est en soi une ancienne dénomination pour un magicien, et serait donc tout à fait adapté. Mais derrière cela on peut voir qu'aux yeux de Tolkien, le mot vieil anglais exprimait de façon très précise un concept complexe pour lequel nous n'avons plus de terme. Que signifie Saruman ? Un élément dont on est sûr, c'est l'ingéniosité mécanique, l'espèce talent artisanal développé en talent d'ingénierie. Barbebois dit de Saruman qu'il a « une pensée de métal et de rouages » ; ses orques combattent avec ce qui ressemble à de la poudre à canon à la Gorge de Helm, et plus tard, il utilise une sorte de napalm sur les Ents, ou (en gardant à l'esprit la propre expérience de la guerre qu'avait Tolkien) peut-être devrait-on dire un *Flammenwerfer*.

Cette ingéniosité pourrait en soi être neutre d'un point de vue éthique, et Tolkien a toujours exprimé une certaine sympathie envers toutes les démarches créatives, y compris la fabrication des Silmarils et « l'amour des belles choses faites à la main, issues du savoir-faire et de la magie », le « désir des nains » que Bilbo ressent pendant un instant dans le premier chapitre du *Hobbit*. Cependant, chez les nains, tout comme dans le poème en vieil anglais mentionné ci-dessus, cet amour peut mener à quelque chose de plus cupide et plus traître, la « fascination du trésor » qui opère sur Thorin et sur le bourgmestre de Bourg-du-Lac.

En outre, il y a une autre connexion qui vient tout droit de la vie de Tolkien. Dans son enfance, il a vécu dans le village en bordure de Birmingham qui s'appelait à l'époque « Sarehole », et il était terrifié par les meuniers broyeurs d'os que lui et son frère appelaient « l'Ogre Blanc » et « l'Ogre Noir » (voir *Biographie*, pp. 20-21). Le Moulin de Sarehole devint pour lui l'image de la technologie destructrice, évoquée dans les scènes avec le meunier Ted Sablonnier au Comté. À quel point est-il adapté que « Sarehole » puisse potentiellement signifier « le trou de *saru* » ou le « trou desséché, tari » (*sere pit* en anglais). Ted Sablonnier est desséché, flétri en quelque sorte, selon les dires du Fermier Coton (VI/8) : « Il travaille là-bas à nettoyer les roues pour le compte des Hommes, là où son père était meunier et son propre maître. » Il ne souffre pas de la maladie du dragon liée à l'or, mais d'une maladie du métal, liée au fer, et les deux maladies sont contagieuses et potentiellement fatales.

On peut voir un stade avancé de la « Maladie de Sablonnier » chez Saruman : cela commence par la curiosité intellectuelle, se développe comme un talent d'ingénieur, tourne à l'avidité et au désir de domination, se corrompt davantage pour devenir une haine et un mépris du monde naturel qui va au-delà de tout désir rationnel de l'utiliser. Les orques de Saruman commencent par abattre des arbres pour nourrir les fournaies, mais ils finissent par les abattre pour le plaisir, comme se lamente Barbebois (III/4). « L'applicabilité » est ici évidente, avec Saruman qui devient l'image de l'un des vices caractéristiques de la modernité, bien que nous n'ayons toujours pas de nom pour le qualifier – une sorte d'ingéniosité fiévreuse, de talent sans but, rasant tout dans l'unique but de changer.

Il est intéressant de voir que les hommes de Saruman l'appellent « Charquin », un mot de la langue des orques signifiant « vieil homme ». Un médiéviste pourra penser au « Vieil Homme de la Montagne » dans les *Voyages* de sir John Mandeville, le chef de la secte des Assassins. Son titre en arabe serait *shaikh*, « vieil homme », et il règne en trompant ses disciples avec des rêves de Paradis créés par le haschich. De la même façon, peut-on dire, les Saruman du monde réel règnent en trompant leurs disciples avec des images d'un paradis technologique dans le futur, une utopie moderniste ; mais ce que l'on récolte le plus souvent (et c'est devenu encore plus pertinent depuis que Tolkien a écrit et depuis qu'il est mort), ce sont les paysages ravagés de l'Europe de l'Est, déchirés par les mines, pollués voire radioactifs.

On peut ne pas être d'accord avec le diagnostic que fait Tolkien de la situation, ou avec sa solution nostalgique et pastorale, mais on ne peut douter qu'il a au moins le mérite d'avoir réfléchi à un problème grave, et a tenté de lui donner une dimension à la fois historique et

psychologique qui était absente quasiment partout ailleurs.

Au vu des relents « socialistes » attachés à Saruman, il faut remarquer dans le livre un parallèle à l'inverse clairement archi« conservateur », Denethor. Le personnage correspondant de la façon la plus évidente à Denethor est Théoden, comme on l'a dit, tous deux étant des hommes âgés qui ont perdu leur fils, représentant des cultures clairement opposées l'une à l'autre. Leurs destins sont également connectés et contrastés. Chacun succombe au désespoir à un moment ou un autre, les deux sont encouragés par Gandalf, chacun gagne un écuyer hobbit qui tente également de l'égayer. Cependant, au moment critique, ils réagissent différemment.

À la fin de « La Chevauchée des Rohirrim », Merry voit Théoden qui semble faillir face au Souffle Noir, il sent « l'horreur et le doute s'appesantir sur lui » et craint qu'il ne fasse demi-tour, « et se faufile jusque dans les collines ». Au lieu de cela, il déclame cinq vers de poésie héroïque, une extension de « l'appel aux armes » qu'il a récité en prenant l'épée d'Éomer dans « Le Roi de la Salle Dorée », sonne le cor qu'il prend à son enseigne, et charge. Exactement au même moment, dans la synchronisation parfaite fournie par le cor qu'on entend à Minas Tirith, Denethor tente de se suicider en emmenant son fils Faramir. Dans un autre exemple de l'entrelacement minutieux, nous savons exactement pourquoi, et quelle erreur Denethor a faite.

La référence clé se trouve quelque trente pages plus tôt quand, après que Faramir a été ramené blessé, Denethor se retire dans une chambre secrète, et que les gardes voient une « pâle lumière » briller et vaciller à la fenêtre. Denethor est en train de regarder dans un palantir, ce qui est confirmé plus tard par Gandalf et Beregond. Il y voit, d'abord, les voiles noires des Corsaires qui remontent l'Anduin, mais cela doit être le jour de la bataille même, le 15 mars, ou la veille, le 14 mars. Qu'a-t-il vu le 13 mars, le jour où Faramir est amené, le jour où la « pâle lumière » est aperçue ? Le 13 est le jour où Frodo est capturé et emmené à Minas Morgul.

C'est probablement cela que Denethor a vu, dans une vision contrôlée par Sauron. C'est pourquoi il dit à Pippin, en parlant de Gandalf : « L'espoir de ce fou s'est éteint. L'Ennemi l'a trouvé, et son pouvoir grandit. » Le pronom « l' » réfère à l'Anneau, mais (même si à la première lecture, le lecteur l'ignore) l'Ennemi ne l'a *pas* trouvé. En fait, le 15, le jour de la bataille et des deux morts de Théoden et Denethor, est également le jour où Frodo et Sam s'échappent. Le suicide de Denethor est donc d'une ironie cruelle, et dans un autre exemple de causalité, Denethor ne tue pas seulement lui-même, mais également son homologue Théoden – car comme on l'a dit page 183 précédemment, c'est l'implication du commentaire de Gandalf alors qu'il hésite à suivre Pippin pour sauver Faramir, car « [s'il sauve

Faramir], [...] d'autres mourront ». Pippin et lui entendent le hurlement de mort du Seigneur des Nazgûl quand ils reviennent de sauver Faramir ; pendant leur absence, Théoden a chargé, affronté le Cavalier Noir, a été abattu, et dit à présent ses derniers mots à Éomer et Merry.

Y a-t-il une « applicabilité » dans tout cela ? Un des intérêts de cette mise en parallèle est la différence entre Théoden et Denethor, malgré toutes leurs ressemblances. Denethor est plus ingénieux que Théoden, il en sait plus, est plus civilisé et peut-être plus intelligent : mais il n'est pas plus sage. Il ne comprend pas la chance. Il regarde trop loin dans le futur, et interprète mal ce qu'il voit. Mais surtout, il croit en ses propres raisonnements logiques. Ce qu'il voit dans le futur est, d'abord, la défaite, mais même si cela pouvait être évité, le changement. Il a compris qui est l'Arpenteur, et voit que la victoire signifie son évincement en tant qu'Intendant par « le retour du roi ».

Mais il n'est pas prêt à accepter le moindre changement. Quand Gandalf lui demande, presque au dernier moment, ce qu'il veut, il répond : « Je voudrais que les choses fussent comme elles ont été tous les jours de ma vie, [...] et du temps de mes ancêtres venus avant moi. » Et si cela n'est pas possible, « si le sort me refuse cela, je préfère n'avoir *rien* : ni vie diminuée, ni amour divisé, ni honneur abaissé ». À l'époque de la publication du *Seigneur des Anneaux*, bien sûr, les dirigeants politiques pouvaient pour la première fois dans l'Histoire du monde déclarer qu'ils voulaient n'avoir « rien », *et le rendre possible*. Dans ce contexte, il y a une menace particulière dans la prophétie de Denethor : « Un grand brasier conquerra tout, et ce sera la fin. Des cendres ! s'écria-t-il. Des cendres et de la fumée, emportées au vent. »

Denethor ne peut pas dire « explosion nucléaire », mais l'idée y est. Sa décision de se suicider et d'emmener son fils plutôt que de tomber en esclavage est en quelque sorte similaire à la doctrine de l'Équilibre de la Terreur, « plutôt mort que rouge », qui régnait sur le monde à partir de 1947 (date de la première explosion nucléaire russe). Il est significatif que la déclaration que Denethor répète le plus – trois fois, une fois dans V/4 et deux fois dans V/7 – est « L'Ouest a échoué ». Si Saruman suggère un futur désastreux rendu familier par l'expérience du ^{xx}e siècle, l'Utopie technologique transformée en dictature sordide, Denethor représente la peur principale de la deuxième moitié du ^{xx}e siècle, les dirigeants suicidaires qui ont renoncé aux armes classiques. On voit à quel point il est heureux que Denethor n'ait pas mis la main sur l'Anneau.

Rien de cela ne dit, bien sûr, que l'Anneau = les armes nucléaires, la première étape de l'allégorie potentielle dont Tolkien s'est moqué sans appel. Néanmoins, au moins quelques-unes des idées listées ci-dessus, que ce soit la Ligne Maginot ou les maisons communales, le

statut de Vichy ou l'échec de l'Occident, sont forcément venues à l'esprit d'un lecteur adulte ayant des souvenirs liés à l'histoire récente.

Elles ne signifient pas que *Le Seigneur des Anneaux* est une réécriture voilée de l'histoire récente, ce qui serait un exercice quasi stérile. Elles signifient que les motifs qui y sont discernables, y compris les ironies de l'entrelacement et la morale qu'elles mettent en avant, peuvent être appliqués à l'histoire récente et même à l'action future. La morale, évidemment, est qu'on ne devrait jamais abandonner l'espoir (comme le fait Denethor), ni à l'inverse s'asseoir et attendre que les choses changent (comme de trop nombreux habitants du Comté). Mais comme le dit Tolkien : « l'applicabilité réside dans la liberté du lecteur » et devrait n'être que suggérée ou provoquée par l'auteur.

MÉDIATION MYTHIQUE

Il est un autre domaine où l'on pourrait se sentir en désaccord avec les déclarations manifestes de Tolkien sur son œuvre, et c'est celui de la signification religieuse. Dans une lettre de 1953 à un ami jésuite, il déclare que :

Le Seigneur des Anneaux est bien entendu une œuvre fondamentalement religieuse et catholique ; de manière inconsciente dans un premier temps, puis de manière consciente lorsque je l'ai retravaillée. C'est pour cette raison que je n'ai pratiquement pas ajouté, ou que j'ai supprimé, les références à ce qui s'approcherait d'une « religion ». Car l'élément religieux est absorbé dans l'histoire ou dans le symbolisme. (*Lettres*, p. 246)

La première question que l'on peut se poser est : qu'entend-il par « fondamentalement » ? *Le Seigneur des Anneaux* est en surface certainement ni catholique, ni religieux, ni chrétien. Comme le dit Tolkien, il n'y a presque aucune trace de sentiment religieux dans les personnages ou leur société, pas même là où l'on s'y attendrait le plus.

Les hobbits, malgré leur forte identité anglaise du XIX^e siècle, n'ont aucune sanction religieuse pour leurs activités. Nous savons qu'ils se marient, et l'on peut supposer qu'ils le font à la façon des contemporains de Tolkien. Mais ils n'ont pas d'églises, et il n'y a aucun indice de qui les marie. Le Maire, dans une « cérémonie civile » ? Le Thain ? Un des Connétables ? En outre, les hobbits ont des généalogies élaborées, mais apparemment pas de tombes ou de cimetières, que ce soit près d'une église ou ailleurs. Les nains ont des tombes, car nous voyons celle de Balin fils de Fundin, mais tout ce

qu'on en sait (dans l'Appendice A [III]) est que les nains ont de nombreuses croyances étranges, apparemment en une sorte de réincarnation.

On s'attendrait également, pour des raisons culturelles générales, à ce que les Cavaliers aient une sorte de religion comparable à celle des anciens Anglais avant leur conversion au christianisme, et l'on a en effet des indices d'une telle chose dans leur passé. À la frontière du Rohan se trouve une montagne appelée l'Halifirien, du vieil anglais *halig fyrgen*, « montagne sacrée ». Mais nous n'apprenons jamais pour qui ou pourquoi elle a été sacrée à une époque.

Les Cavaliers sont très scrupuleux quant à l'enterrement de leurs morts, que ce soit ceux tombés au combat ou leurs souverains, tous « mis en tertre », comme l'est Théoden après la Bataille des Champs du Pelennor. Nous avons une description détaillée de ce rite dans VI/6, où les Cavaliers enterrent leur roi avec ses armes et son trésor, dressant un tertre sur sa tombe, et chevauchant autour du tertre en chantant un chant funèbre. Mais ce qui est remarquable dans cet épisode, c'est peut-être ce qui manque. On possède une description d'un enterrement dans l'Histoire réelle qui ressemble beaucoup à celui de Théoden, celui d'Attila le Hun, et Tolkien fait référence au texte dans une lettre à son fils Christopher.

Dans cette description néanmoins, les cavaliers barbares s'entaillent pour que leur roi puisse être pleuré honorablement dans le sang des hommes, pas dans les larmes des femmes, et après qu'Attila a été mis en terre, les esclaves qui ont effectué la tâche sont sacrifiés pour l'accompagner. Ces barbares étaient les Huns, mais à la première occasion où les Anglais sont mentionnés dans l'Histoire, l'historien romain Tacite commente leur habitude de sacrifier des victimes à leur dieu ou déesse Nerthus en les noyant ; de nombreux cadavres préservés ont été retrouvés dans les tourbières du sud du Jutland et prouvent que ses dires sont véridiques. Mais les Cavaliers ne font rien de la sorte. Ils ne sont pas chrétiens, mais ils ne semblent pas être vraiment des païens non plus.

Quant aux Gondoriens, ils font preuve de beaucoup plus de cérémonial que n'importe qui d'autre dans l'histoire, avec une coutume avant chaque repas qui ressemble beaucoup au fait de dire les grâces – ils se tournent face à l'ouest, en mémoire non seulement de Númenor, mais aussi « au-delà vers la Patrie des Elfes qui est encore, et vers ce qui est au-delà encore et qui sera pour toujours ». Frodo et Sam ne comprennent pas ce dont parle Faramir, et ce n'est pas non plus expliqué, mais les Gondoriens croient effectivement aux Valar, des puissances surnaturelles supérieures aux hommes mais inférieures au divin.

Tolkien a sans doute eu quelques difficultés à expliquer à son ami

jésuite quel était exactement le statut de ces « demi-dieux », et comment ils se distinguaient des dieux païens. Les Valar mènent Tolkien à une sorte d'anachronisme, et l'auteur en est peut-être conscient. Quand Denethor décide de se suicider (une chose évidemment particulièrement horrificante pour les catholiques), Gandalf le réprimande :

« Vous n'avez pas autorité, Intendant du Gondor, pour décider de l'heure de votre mort [...] Et seuls les rois païens, sous la domination du Pouvoir Noir, agissaient de la sorte, mettant fin à leurs jours par orgueil et désespoir, assassinant leurs proches afin de faciliter leur propre mort. » (V/7)

Gandalf fait ici face à l'idée de sacrifice funéraire, et admet que de telles choses se sont produites en Terre du Milieu, mais il utilise l'adjectif significatif et en un sens illogique de « païen ». « Païen », *heathen*, paradoxalement, est un terme spécifiquement chrétien, la traduction en vieil anglais du latin *paganus*, issu du *pagus* ou pays, pas un « paysan » dans le sens social, mais un rustre, quelqu'un du fond de la campagne, ignorant les comportements civilisés, un non-chrétien. Est-ce que le fait que Gandalf qualifie quelqu'un d'autre de païen signifie que lui-même n'en est pas un, et si oui, qu'est-il donc ? La question, comme d'habitude, n'a pas de réponse.

Le sentiment religieux le plus profond explicitement mentionné en Terre du Milieu vient des Appendices, dans le « Fragment du Conte d'Aragorn et Arwen » raconté dans l'Appendice A (V). Ici nous avons plusieurs scènes de mort incluant celle de la mère d'Aragorn, Gilraen, mais elles manquent clairement de ce qu'on appelait « le réconfort de la religion ». Gilraen meurt en déclarant qu'elle ne peut « faire face aux ténèbres de notre époque ».

Son fils lui dit : « Il est peut-être une lumière au-delà des ténèbres », mais elle ne répond que par le vers énigmatique en quenya : « *J'ai donné Espoir [c'est-à-dire Aragorn] aux Dúnédain, je n'ai gardé aucun espoir pour moi-même.* » Est-ce que la « lumière au-delà des ténèbres » d'Aragorn est une sorte d'espoir de salut, une promesse d'immortalité ? Ou veut-il simplement dire qu'il y a encore une chance de gagner la guerre que Gilraen pressent ? Lors de sa propre mort, Aragorn nous offre une vision plus large, vers l'au-delà, en disant à sa femme elfe :

« Il nous faut partir dans la tristesse, mais non dans le désespoir. Voyez ! Nous ne sommes pas éternellement confinés aux cercles du monde ; et au-delà, il y a pour nous davantage que le souvenir. Adieu ! »

Cela suggère qu'il y a un autre monde au-delà de la Terre du Milieu, et la formule « *d'avantage que le souvenir* » peut inclure une rencontre dans une sorte de paradis. Mais la promesse voilée n'a aucun effet sur Arwen, qui a sacrifié son immortalité elfique pour épouser Aragorn. Peut-être les lignes les plus tristes de toute l'œuvre sont celles de sa propre mort en Lothlórien sur le Cerin Amroth :

[...] et là se trouve sa verte sépulture, jusqu'à ce que le monde soit changé, que tous les jours de sa vie aient complètement disparu de la mémoire des générations, et que ne fleurissent plus les boutons d'elamor et de niphredil à l'est de la Mer.

Pour revenir de l'émotion vers la simple grammaire cependant, ces phrases sont ambiguës du point de vue syntaxique. Signifient-elles (a) qu'Arwen va reposer là jusqu'à ce que le monde ait changé et que maintenant elle est totalement oubliée ? ou (b) qu'Arwen va reposer là jusqu'à ce que le monde ait changé et jusqu'à ce qu'elle soit totalement oubliée ?

Si c'est la deuxième solution qui est correcte, alors le changement du monde s'est déjà produit, et la phrase signifie seulement que la tombe d'Arwen est restée intacte. Cependant, la première alternative est également possible, auquel cas il y a une demi-suggestion que bien qu'Arwen soit toujours dans sa tombe et complètement oubliée, le changement du monde n'a pas encore eu lieu : et donc il y a quelque chose de l'autre côté du « jusqu'à », quelque chose dans notre futur aussi bien que dans le sien.

On peut noter que Tom Bombadil partage la même croyance, car il dit à la créature des Tertres d'aller « Aux portes de la nuit à jamais refermées / Jusqu'au jour où viendra la guérison du monde ». Le monde donc *sera* soigné, sera changé, et alors les portes seront ouvertes, et (peut-être) les morts vont revenir. Les personnages les plus sages de la Terre du Milieu (Gandalf, Aragorn, Bombadil) ont quelque idée de cette résurrection future, la vie après la mort, mais ce n'est jamais exprimé ouvertement, et ce n'est pas partagé par Arwen ou Gilraen, et encore moins par les hobbits.

Théoden, comme Thorin dans *Le Hobbit*, ressent une sorte de culte des aïeux, où les morts vont vers leurs ancêtres, mais ce sentiment n'existe que chez les personnages les plus aristocratiques. Théoden peut simplement vouloir dire qu'il sera enterré aux côtés de ses prédécesseurs dans les rangées des tertres autour d'Edoras.

Dans toute cette subtilement-qualifiée absence de religion, les sociétés de la Terre du Milieu ne ressemblent à aucune société humaine que nous connaissons ; et dans ce sens, la Terre du Milieu

pourrait tout à fait être appelée un « Pays Imaginaire ». Plus poliment, et plus catholiquement, on pourrait dire que la Terre du Milieu est une sorte de Limbes, dans lesquels les personnages, comme des innocents non baptisés ou les philosophes païens de Dante, ne sont reconnus ni comme païens ni comme chrétiens, mais comme un entre-deux.

Tolkien n'était en outre pas le seul écrivain à placer son histoire dans de tels limbes, l'épopée *Beowulf* proposant des censures très similaires (les funérailles et le tertre de Beowulf ressemblent à ceux de Théoden, pas d'Attila), et exactement le même dérapage dans son unique et anachronique usage du mot *hæðen*, « heathen », pour condamner les adorateurs du démon au Danemark – un élément que Tolkien mentionne dans sa conférence de 1936 (voir *Les Monstres et les Critiques*, p. 82). Le parallèle avec *Beowulf* peut peut-être indiquer le problème sous-jacent de Tolkien et son intention sous-jacente, et éclairer quelque peu ce paradoxe d'une œuvre « fondamentalement catholique » qui ne mentionne jamais Dieu.

Nombreux sont ceux qui ont remarqué, et encore plus ceux qui ont ressenti, que *Le Seigneur des Anneaux* est d'une façon ou d'une autre une œuvre « mythique ». Le mot « mythe » cependant a plusieurs significations. Une idée certainement pertinente est que la fonction principale d'un mythe est de résoudre les contradictions, d'agir comme médiateur entre des choses qui semblent incompatibles, ou de les expliquer.

Ainsi, pour donner quelques exemples limpides, les chrétiens, comme les autres monothéistes, croient en un dieu qui est à la fois omnipotent et bienveillant ; en même temps, personne, pas même Boèce, ne peut manquer de remarquer l'existence dans notre monde de souffrances non méritées, de mal non puni et de vertu non récompensée. L'incompatibilité est résolue par le mythe d'Adam et Ève, le Jardin d'Éden et la Chute de l'Humanité, qui explique que le mal est le résultat de la désobéissance humaine, et a le droit d'exister pour créer le libre arbitre, la liberté de résister ou succomber à la tentation, sans lequel les humains seraient les esclaves de Dieu, pas ses enfants.

Toute la théorie est expliquée non seulement par des milliers de commentateurs chrétiens, mais également par Milton dans *Le Paradis perdu*, et également par C.S. Lewis dans sa réécriture du *Paradis perdu* en 1943, dans les termes du xx^e siècle, sous le titre *Perelandra ou le Voyage vers Vénus*. Entre-temps, si l'on accepte la mythologie nordique telle que rapportée par Snorri Sturluson, il semble que ses ancêtres païens croyaient dans des divinités protectrices comme Thor, mais aussi (à la différence des chrétiens) que même ces divinités n'étaient pas omnipotentes, et finiraient par mourir.

Les limites de leurs pouvoirs sont expliquées dans le mythe du

voyage de Thor et Loki à la cour du roi des Géants, dans lequel Thor fait tout son possible, mais n'est néanmoins pas capable de vaincre les pouvoirs gigantesques de (dans l'ordre) Utgarð-Loki, le Serpent de Miðgarð et à la fin la vieille sorcière Elli, ou « Grand Âge ». Chacune de ces mythes, le Jardin d'Éden et le Voyage de Thor, constate une contradiction dans les croyances et propose un récit pour expliquer cette contradiction.

La nature contradictoire de mythes comme ceux-ci était cependant pour Tolkien un problème quasi quotidien. Chaque jour de sa vie de professeur d'anglo-saxon, ou de langue et littérature anglaises, il se retrouvait à lire, enseigner ou faire référence à des œuvres comme *Beowulf*, *l'Edda poétique* ou *l'Edda en prose* de Snorri Sturluson, qui étaient d'une façon ou d'une autre ambiguës par rapport au christianisme. Ces œuvres étaient presque toujours transcrites par des chrétiens, comme le poète de *Beowulf*, ou (presque deux siècles plus tard) l'Islandais Snorri.

Mais dans certains cas, elles auraient tout aussi bien pu être composées par des païens, comme de nombreux poèmes de *l'Edda poétique*, ou elles contenaient des éléments clairement païens, comme *l'Edda en prose*, ou mettaient en scène des héros que même l'auteur chrétien savait avoir vécu dans des temps païens, et qui devaient donc être païens, comme *Beowulf* lui-même. Pour prendre le dernier exemple en premier, comment envisager les héros de la dernière catégorie ?

Un des clichés de la recherche sur *Beowulf* est le décret du moine anglais Alcuin, qui écrivit à l'abbé du monastère de Lindisfarne à la fin du VIII^e siècle, juste avant la destruction de ce monastère par les Vikings, lui disant avec colère qu'il devait empêcher ses moines d'écouter les histoires des héros païens – en particulier les histoires à propos d'un certain « Ingeldus », manifestement le même homme qu'un personnage périphérique de *Beowulf*, Ingeld prince des Heathobards. Il exprime son opinion sous la forme rhétorique d'une question/réponse :

Qu'a donc Ingeld à voir avec le Christ ? La maison est étroite. Elle ne peut les contenir ensemble. Le Roi des Cieux souhaite n'avoir aucune compagnie parmi les soi-disant rois perdus et païens ; car le Roi éternel règne aux Cieux, les païens perdus se lamentent en Enfer.

Est-ce vrai ? Car si ça l'est, alors les poèmes comme *Beowulf* devraient avoir été (et la plupart l'ont sans doute été) rejetés des bibliothèques monastiques respectables. Mais c'est une décision qui aurait détruit la profession de Tolkien, et sa plus grande passion, et

qu'il ne pouvait donc accepter. En outre, il est assez clair que (bien qu'il ne mentionne jamais le Christ) le poète de *Beowulf* était un chrétien aussi dévot que son compatriote Alcuin : ils avaient simplement des opinions différentes quant au statut des païens, en particulier les païens qui (à la différence des Vikings qui ont pillé Lindisfarne) n'avaient pas rejeté les Évangiles, n'en avaient en fait jamais entendu parler, ni n'avaient jamais attaqué les chrétiens.

Tout le poème *Beowulf*, pourrait-on dire, est une médiation entre des opinions contraires, ayant en cela de fortes ressemblances avec *Le Seigneur des Anneaux*. Les deux œuvres ont été écrites par des chrétiens dévots, mais aucun ne mentionne quoi que ce soit de spécifique de leur foi ; *Le Seigneur des Anneaux* va encore plus loin en éliminant presque toute référence à une quelconque forme de religion. Dans les deux cas, les morts des héros restent extrêmement ambiguës. Il y a un léger sentiment d'espoir ou de consolation pour l'avenir dans la mort d'Aragorn, comme dans la mort de Beowulf, mais aucune des deux œuvres ne met clairement en avant cet espoir, et les deux scènes de mort, bien qu'empreintes de dignité, sont assombries par la mélancolie et l'incertitude quant au futur.

Beowulf en outre contient non seulement des références menaçantes aux « ténèbres », ou « Ténèbres », mais évoque quelque chose ressemblant assez aux Valar – car même si c'est Dieu qui envoie le héros Scyld pour sauver les Danois, son voyage en mer est l'œuvre de créatures seulement nommées « ceux-là », qui doivent exécuter la volonté divine mais peuvent être surhumaines. Les deux œuvres en fait résolvent la même contradiction par une sorte de médiation, inconnue des « jusqu'au-boutistes » comme Alcuin.

Doit-on forcément croire que tous ceux qui vécurent avant la venue du Christ, ou entre la venue du Christ et l'enseignement des Évangiles, sont damnés de façon irrévocable ? Ni Tolkien ni le poète anonyme vieil anglais n'expriment d'opinion à ce sujet, ni même n'évoquent la question, mais ils montrent tous les deux une grande compassion envers le monde païen ou préchrétien, ainsi qu'une expurgation bienveillante (pas d'esclavage, pas de sacrifices humains, pas de dieux païens). La contradiction résolue dans les deux œuvres est celle du « païen vertueux » : être damné d'avoir hérité du paganisme ou être sauvé par sa vertu personnelle ? En Terre du Milieu (et l'on peut voir qu'il y a de nombreuses raisons derrière ce nom), c'est une question qui n'a pas besoin et qui ne peut en fait être posée.

LE MYTHE DE FRODO

La connexion entre ce qui vient d'être développé et l'histoire au cœur du *Seigneur des Anneaux* se trouve dans le nom, et le personnage,

de Frodo. Ce nom possède une caractéristique très étrange : il aurait dû être « le plus illustrissime des hobbits », cependant, son nom ne fait pas partie de ceux discutés, ni même mentionnés dans les explications sur les noms du Comté de l'Appendice F.

Tolkien étudie ces noms très en longueur. La plupart d'entre eux, dit-il, ont été traduits de l'occidentalien en anglais selon leur signification, bien qu'en occidentalien comme en anglais, le processus d'usure du langage fasse que de nombreuses personnes n'ont pas conscience que des éléments onomastiques comme *bottle* ou *bold* signifiaient autrefois « habitation », de sorte que ces noms semblent souvent plus étrangers qu'auparavant. Quand il s'agit de noms propres, nous dit Tolkien, ceux des hobbits tombent dans deux catégories.

Dans la catégorie (a) on trouve « des noms sans signification aucune dans leur langage de tous les jours » comme « Bilbo, Bungo, Polo », etc. Certains de ceux-là sont par accident présents en anglais moderne, comme « Otho, Odo, Drogo ». Ces noms furent conservés, mais « anglicisés en modifiant leurs finales », car dans les noms hobbits (comme en vieil anglais), -a était masculin, -o et -e étaient féminins. Bilbo était donc en fait Bilba. Cependant, il y a aussi une autre catégorie, (b), car dans certaines familles, il était de coutume de donner aux enfants des noms « grandiloquents » issus des anciennes légendes. Tolkien dit qu'il n'a pas retenu ces noms mais les a traduits, utilisant des noms légendaires anciens comme Meriadoc, Peregrin, Fredegar, qui ne ressemblent pas à l'oreille aux originaux hobbits mais donnent la même impression.

La question est donc de savoir à quelle catégorie appartient Frodo – le seul nom de tous les personnages hobbits importants que Tolkien ne mentionne ni ne discute. La raison est peut-être que Frodo est une catégorie à lui tout seul, la catégorie (c). Son nom ressemble aux noms sans aucun sens comme Bilbo, auquel cas il aurait été Froda dans sa version originale. Cependant, Froda n'est pas un nom sans signification.

Tout comme Meriadoc ou Fredegar, c'est un nom qui vient de la littérature héroïque du passé, bien qu'il ait été, de façon assez significative et assez appropriée pour le personnage de Frodo, presque oublié. Froda était le père du héros Ingeld dont les légendes étaient interdites aux moines de Lindisfarne ; *Beowulf* fait référence une fois au « fortuné fils de Froda », et c'est tout ce qu'on sait de lui en vieil anglais. En vieux norrois cependant, l'équivalent exact de Froda serait Fróði, ou Frothi, et ce nom apparaît fréquemment et de façon confuse, comme si les auteurs postérieurs essayaient de donner un sens à des histoires différentes et contradictoires.

Cependant, une chose est certaine, c'est que Froda et Frothi (qui

devraient en principe avoir tous deux une voyelle longue, *fróða*, *fróði*) signifient « le sage » en vieil anglais et vieux norrois ; et le plus célèbre de tous les Frothi nordiques est en effet connu pour sa sagesse, surtout dans le fait qu'il se détourne de la guerre. Selon Saxo Grammaticus (c.1200) et Snorri Sturluson (c.1230), ce Frothi était contemporain du Christ. Pendant son règne, il n'y eut pas de meurtres, par de guerres, pas de vols ou d'attaques, et cet Âge d'Or était connu comme la *Fróða-frið*, « la paix de Frothi ». Il s'acheva, car la paix venait en fait du moulin magique de Frothi, qu'il utilisait pour moudre paix et prospérité ; mais à la fin, il refusa de donner le moindre repos aux géantes qui faisaient tourner le moulin, elles se rebellèrent et moulurent une armée pour tuer Frothi et voler son or. Le moulin magique tourne toujours au fond du Maelstrom, selon la légende populaire norvégienne, mais maintenant, il moud du sel, et c'est pour cela que la mer est salée.

Est-ce que cette histoire est liée d'une quelconque façon à *Beowulf* ou au *Seigneur des Anneaux* autrement que par les noms ? Un point qui a peut-être frappé Tolkien, c'est le contraste absolu entre Froda et Ingeld, père et fils. Le premier est un homme de paix, le second est la personnification, dans le monde héroïque du Nord, de l'homme qui ne renoncera jamais à la vengeance quel qu'en soit le prix. Il y a quelque chose de triste, d'ironique et de vrai dans le fait qu'Ingjaldr est resté un nom norrois populaire pendant de nombreuses générations, et que même les moines de Lindisfarne voulaient entendre ses histoires, alors que celle de son paisible père fut rapidement transformée en une parabole de futilité.

Frothi, en outre, n'est pas seulement contemporain du Christ, mais également son analogue (bien sûr un analogue qui a échoué), un personnage qui essaie sans succès durable de mettre fin aux cycles de guerres, de vengeance et d'héroïsme. Il échoue à la fois personnellement, en étant tué, et idéologiquement, dans le fait que son fils et son peuple retournent avec joie vers les mauvaises habitudes ancestrales de revanche, de haine et de paganisme. Car après tout, la « paix de Frothi » pourrait n'avoir été qu'un accident, un reflet avorté de la Venue du Christ, dont les païens n'ont jamais entendu parler. Le composé Froda/Frothi pourrait alors avoir été aux yeux de Tolkien la définition même du « païen vertueux », un aperçu de la triste vérité derrière les illusions héroïques, une lumière brève et vite étouffée dans l'obscurité des âges païens.

Tout cela semble fortement pertinent par rapport au personnage de Frodo chez Tolkien. Au début de l'histoire, il est, sans y voir d'injure, un bon « hobbit moyen », pas plus agressif que les autres – il n'y a jamais eu de meurtres dans le Comté – mais capable de se défendre. Il frappe l'esprit du tertre, tente de poignarder le Nazgûl à Montauvent,

poignarde le troll au pied dans la Moria. Il pense que c'est fort dommage que Bilbo n'ait pas tué Gollum quand il en a eu l'occasion. Après la Lothlórien cependant, les actions de Frodo sont de plus en plus dans la retenue. Il menace de poignarder Gollum dans IV/1, mais ne le fait pas, et plus tard, il le sauve des archers à l'« Étang Interdit », malgré la forte envie qu'a Sam de ne rien dire et de le laisser mourir. Il abandonne Dard dans VI/2, gardant pour lui une épée orque en déclarant : « Je ne pense pas qu'il m'appartienne de frapper aucun autre coup. »

Quelques pages plus loin, il jette même cette épée en déclarant : « Je ne porterai plus d'arme, noble ou vile ». À ce moment, Frodo est presque devenu un pacifiste. Lors du « Nettoyage » du Comté, il s'exprime avec provocation à plusieurs reprises – jusqu'au moment où Pippin dégainé son épée pour répondre à l'insulte du voyou qui louche. Alors, bien que Merry et Sam dégainent également et s'avancent pour lui prêter main-forte, « Frodo ne boug[e] pas ». Après cela, il parle pour prendre la défense de Lotho, rappelant aux autres qu'« aucun hobbit ne doit être tué [...] Aucun hobbit n'en a jamais tué un autre à dessein dans le Comté », mais se met en retrait, ne répondant pas quand Merry déclare : « Je savais qu'il faudrait nous battre. »

À la Bataille de Belleau, il ne dégainé pas son épée, et son principal souci est d'empêcher les hobbits en colère de tuer leurs prisonniers. Même dans cela il montre une touche de passivité. En parlant à Merry (qui n'est pas d'accord et lui dit qu'il ne peut pas sauver le Comté en étant simplement « choqué et triste »), Frodo est capable de donner des ordres : « Gardez votre calme et retenez votre bras. » Mais alors que la Bataille de Belleau approche, que Merry souffle dans son cor et que les gens présents applaudissent, Frodo semble prendre une position de plus en plus secondaire : « Tout de même, dit Frodo à ceux qui se tenaient près de lui, je voudrais qu'il n'y ait pas de morts ; pas même chez les bandits, sauf s'il le faut, pour les empêcher de faire du mal à des hobbits. »

Les deux dernières clauses indiquent que Frodo n'est pas encore arrivé au pacifisme pur (une chose peut-être inconcevable pour un homme avec le passé de Tolkien), mais quand il dit « Tout de même », il semble admettre qu'il a déjà perdu la partie ; l'indication « à tous ceux qui étaient autour » suggère que Frodo n'est plus très affirmatif dans son rejet de la force. À la fin, tout ce qu'il dit à Merry c'est : « Parfait. Tu prends les dispositions. » Il interdit à tout le monde de tuer Saruman, et essaie de sauver même Langue de Serpent, le meurtrier cannibale, mais les décisions lui sont enlevées d'abord par Langue de Serpent puis par les archers hobbits.

Tout cela affecte la façon dont il est perçu dans le Comté. Comme

on l'a dit précédemment, Sam souffre de la manière dont Frodo est supplanté par les grands et « nobles » hobbits Merry et Pippin, et de voir « le peu d'honneur qui lui était rendu dans son propre pays ». Selon le proverbe, les prophètes ne sont jamais honorés dans leur propre pays, et Frodo fonctionne de plus en plus comme un oracle plutôt que comme un héros. Même dans les autres pays, les honneurs qu'il reçoit sont de la mauvaise sorte. On se souvient d'Ioreth racontant à sa cousine au Gondor que Frodo « a traversé le Pays Noir avec son écuyer pour seul compagnon, qu'il s'est battu en duel contre le Seigneur Sombre, avant d'incendier sa Tour. C'est du moins ce qu'on raconte dans la Cité. »

L'histoire est fausse, mais c'est une histoire héroïque, et c'est le genre d'histoire que les gens préfèrent, « Le courage supérieur / De la patience et du martyr héroïque demeurant / Inchanté » (*Le Paradis perdu*, Livre IX, vers 32-34) ⁸ comme l'a écrit Milton. On se demande ce que le ménestrel raconte dans le lai de « Frodo aux Neuf Doigts et l'Anneau du Destin », mais quoi que ce fût, on l'a oublié. La fin de la quête de Frodo, dans la mémoire de la Terre du Milieu, n'est rien. Bilbo devient « le Bessac fou », une figure de folklore ; les elfes et les nains s'infiltrèrent dans notre monde au travers de légendes de changeurs de peaux et de fabricants d'épées, même la « Tour Sombre » est mentionnée dans un fragment du « Pauvre Tom » de *King Lear*. Mais de Frodo il ne reste point de trace : sauf (et l'on voit ici que Tolkien a été jusqu'à intégrer la nature fragmentaire de ses sources dans son histoire) de faibles murmures à propos d'un roi plein de bonnes intentions mais malchanceux, dont la réputation fut éclipsée d'un côté par la renommée de son fils revanchard à l'héroïsme conventionnel, et de l'autre par la Venue du véritable héros Christ, qui a rendu la *Fróða-frið*, la « paix de Frothi », littéralement marginale.

Quel rapport y a-t-il entre Ingeld et Christ, demande Alcuin, et la réponse est, évidemment, « aucun ». Mais Froda est lié aux deux, père de l'un, analogue de l'autre. Il est une charnière, une médiation : tout comme le Frodo de Tolkien, le personnage le plus au milieu de toute la Terre du Milieu. Il serait assez inexact de suggérer qu'il est une figure christique, une allégorie de Jésus, pas plus que l'Anneau n'est l'allégorie de la puissance nucléaire – les différences, comme l'a dit Tolkien, sont plus évidentes que les points communs.

Cependant, il représente quelque chose de lié : peut-être une image d'humanité naturelle qui essaie de faire de son mieux dans la décence autochtone, qui tente de trouver son chemin depuis l'inertie (le Comté), au-delà de la simple furie intrépide et héroïque (Boromir et les autres) vers un succès limité, et d'y arriver sans les ressources des héros ou des êtres à la longue vie, comme Aragorn et Legolas et Gimli. Il doit en outre le faire en détruisant l'Anneau, qui représente

simplement le pouvoir séculier et l'ambition, et il le fait sans aucun réel espoir de sauvetage (ou de salut) depuis l'extérieur, depuis l'au-delà « des cercles du monde ».

En cela il est une fois de plus un personnage hautement contemporain, une image adaptée pour une société qui, comme Tolkien le savait si bien, a largement perdu la foi religieuse et n'a pas d'idéologie cohérente pour la remplacer. Est-ce que la « décence autochtone » peut suffire ? En tant que chrétien, Tolkien se devait de répondre « non », en tant qu'universitaire de la littérature païenne et quasi païenne, il ne pouvait s'empêcher de voir qu'il y avait de la vertu, et un désir de quelque chose de plus, même parmi les païens. Le mythe (ou l'histoire) qu'il a écrit exprime à la fois l'espoir et la tristesse. C'est une marque de son succès qu'il ait été apprécié par tant de lecteurs qui partagent les croyances de l'auteur, mais plus encore par ceux qui ne les partagent pas.

POÉSIE INTEMPORELLE ET TRADITION VÉRITABLE

L'une des différences entre l'applicabilité et l'allégorie, entre le mythe et la légende, c'est que le mythe et l'applicabilité sont intemporels, l'allégorie et la légende sont inscrites dans le temps. La différence n'est bien sûr pas absolue, et une histoire peut avoir des éléments de chaque en même temps : Saruman et le bourgmestre de Bourg-du-Lac sont tous les deux des exemples d'une chose qu'on peut reconnaître comme étant intemporelle, qui va probablement réapparaître dans l'histoire humaine à n'importe quelle époque, et qu'on peut facilement appliquer en particulier à l'époque moderne.

Cela ne signifie pas qu'ils n'ont pas de rôle précis, à un moment précis de l'histoire ; le contraire serait dommage, car ils s'évapoureraient pour ne devenir que des abstractions avec une étiquette. Heureusement, on trouve, dispersées tout au long du *Seigneur des Anneaux*, des indications sur l'attitude de Tolkien concernant le temps individuel et l'intemporalité mythique. Ils sont souvent liés à un sujet qui n'a pas encore été abordé ni concernant *Le Hobbit* ni concernant *Le Seigneur des Anneaux*, mais qui est d'une grande importance pour les deux livres, et pour Tolkien : la poésie.

La poésie du Comté en particulier – simple, claire, directe dans ses thèmes et expressions – semble continuellement variable. La première fois qu'on entend le poème listé dans l'Index du *Seigneur des Anneaux* comme la « Vieille Chanson de Marche », c'est quand Bilbo quitte Gandalf et Cul-de-Sac dans le premier chapitre, et qu'il passe la porte en chantant. Elle est évidemment très liée à la situation de l'instant. Bilbo chante :

La Route se poursuit sans fin,
Qui a commencé à ma porte
Et depuis m'a conduit si loin.
Je la suis où qu'elle m'emporte,
Avide comme au premier jour.

Bilbo chante ici à propos de quelque chose qu'il est sur le point de faire ; et « ma porte » dans le deuxième vers est la porte où il se tient, la porte sur laquelle Gandalf a apposé la marque secrète pour les nains bien des années auparavant, quand les aventures de Bilbo ont effectivement commencé. La fois suivante où l'on retrouve ce poème, cependant, c'est Frodo qui le récite, juste avant la première rencontre des hobbits avec un Spectre de l'Anneau, et il y a deux changements significatifs : Frodo ne chante pas, il parle, et il ne dit pas *eager feet* (« avide »), mais *weary feet* (« les pieds fourbus »).

Quelle est la bonne version ? Les deux, bien sûr. On pourrait dire que Frodo a simplement adapté la chanson de Bilbo pour aller avec ses circonstances plus tristes et démoralisantes, mais il est également possible que Bilbo ait fait exactement la même chose. Dès que Frodo a fini, Pippin dit : « On dirait quelques rimes du vieux Bilbo... ou bien est-ce l'une de tes imitations ? Ça ne me paraît pas très encourageant. » Frodo répond : « Je ne sais pas... Ça m'est venu sur le moment, comme si je l'inventais à mesure ; mais je l'ai peut-être entendu il y a longtemps. »

En fait, nous savons que Frodo *ne l'a pas* inventé pour la plus grande part puisqu'on a déjà entendu la version de Bilbo. Mais cela ne veut pas dire que c'est Bilbo qui l'a écrite, ou qu'il l'a écrite en entier. Trois pages après la version de Frodo, les hobbits se mettent à chanter une autre chanson, listée dans l'Index comme simplement « Chanson de Marche », et, cette fois, on nous dit que Bilbo a « composé les paroles », mais a choisi « un air qui était vieux comme les chemins ».

Il faut noter que les deux poèmes, la « Vieille Chanson de Marche » répétée par Bilbo et Frodo, et la plus longue « Chanson de Marche » chantée par Frodo et ses compagnons ensemble, sont faciles à distinguer : la première est en couplets de huit vers avec des rimes alternées ababcdcd, la deuxième est en couplets de dix vers, divisés en six vers longs et quatre vers plus courts, et n'a que des couplets. Néanmoins, l'Index les a mélangés, et l'on comprend pourquoi. Car la « Vieille Chanson de Marche » revient une troisième fois, répétée une fois de plus par Bilbo à Fendeval, à la fin de VI/6.

Le contexte est celui d'une des nombreuses scènes tristes du *Seigneur des Anneaux*, car il est évident pour tout le monde que Bilbo est en train de mourir. Sa mémoire est partie, il se fatigue très vite, et demande même « Qu'est-il advenu de mon anneau Frodo ? », ne se

souvenant plus du tout de ce qui s'est passé. Alors qu'il parle dans le vide, il se lance dans une troisième version de la « Vieille Chanson de Marche », ou poème de la « Route », cette fois avec des changements radicaux :

La Route se poursuit sans fin
Qui a commencé à ma porte
Et depuis m'a conduit si loin.
D'autres maintenant elle emporte,
Lancés dans un nouveau voyage,
Mais moi enfin, les pieds fourbus,
Je gagne l'auberge au village
Trouver le repos qui m'est dû.

Lorsque Bilbo parle du repos et de l'auberge au village, il pourrait tout à fait parler, et c'est peut-être le cas, de Fendeval et du repos qu'il va prendre dès qu'il aura fini le poème (tout comme la « porte » dans la première version pourrait être la porte de Cul-de-Sac). Mais dans la scène à Fendeval, tout le monde voit immédiatement qu'il y a une portée symbolique, et que le repos équivaut à la mort. Sam dit avec tact et prudence que Bilbo n'a pas pu beaucoup écrire – « Il écrira jamais notre histoire, maintenant » –, et Bilbo se réveille juste assez pour répondre et en quelque sorte nommer Frodo comme son exécuteur littéraire.

Bilbo, donc, a adapté son poème tout comme Frodo l'avait fait (en reprenant l'expression de ce dernier, « les pieds fourbus »), et en a fait un texte entièrement pertinent avec la situation, avec les circonstances personnelles du moment. Au fil des adaptations, le sens symbolique devient de plus en plus clair : la Route est la vie, toujours suivie, avec enthousiasme ou lassitude, mais que tout le monde doit abandonner à la fin, laissant d'autres la suivre seuls.

Le parallèle de l'adieu de Bilbo se trouve dans le dernier chapitre quand Frodo, se dirigeant vers les Havres Gris et le bateau qui va lui faire quitter la Terre du Milieu, commence à chanter « la vieille chanson de marche, mais les mots n'étaient plus tout à fait les mêmes ». L'Index liste cette occurrence, sans surprise, sous la « Vieille Chanson de Marche », c'est-à-dire le poème de la « Route » qui est déjà apparu trois fois, mais en fait c'est l'autre, celui en couplets – qui devrait être listé sous « Une Chanson de Marche » – même si une fois de plus « les mots sont différents ». Les deux versions ont les mêmes vers à propos d'une « Une nouvelle route, une porte cachée », mais alors que la chanson de départ des hobbits dit :

Et s'il nous faut ici passer notre chemin

Nous *pourrions* revenir les *emprunter* demain
Ces sentiers dérochés qui promettent merveilles,
Qui mènent à la Lune ou encore au Soleil.

La chanson du départ de Frodo est la suivante :

Et si *je dus passer chaque fois* mon chemin,
Bientôt viendra le jour où *je prendrai enfin*
Ces sentiers dérochés qui promettent merveilles,
Qui à l'ouest de la Lune, qui à l'est du Soleil.

(ou, plus littéralement :
Et bien que *souvent les ai passés*,
Un jour viendra où enfin *j'irai*
Emprunter les chemins qui promettent merveilles
Qui vont à l'ouest de la Lune et à l'est du Soleil.)

La version de Frodo, tout comme la version du poème de la « Route » par Bilbo à Fendebag, est encore une fois entièrement adaptée à la situation immédiate, alors qu'il s'apprête à prendre « le chemin secret » qui passe hors du monde, mais dans le même temps, la « nouvelle route » et la « porte cachée » ont pris un autre sens. Les hobbits pourraient simplement vouloir dire (comme il convient à une chanson de marche) qu'un autre jour ils vont prendre une autre route, mais la « nouvelle route » de Frodo est la « Route Droite Perdue » de la mythologie de Tolkien, la route vers le pays des Elfes.

La poésie du Comté, en résumé, peut être nouvelle et ancienne à la fois, hautement personnelle et plus que personnelle, sujette à des modifications continues tout en conservant une structure reconnaissable. Il n'est pas surprenant que les indexeurs du *Seigneur des Anneaux* se soient trompés entre les poèmes et les versions. Mais on peut dire que cela constitue le parfait exemple du mythe à petite échelle. Les mythes sont ce qui est toujours disponible à chacun pour qu'il le fasse sien, pour l'appliquer à ses propres circonstances, sans jamais en avoir le contrôle ou la possession exclusive permanente.

TROIS POÈTES DU COMTÉ : SHAKESPEARE, MILTON ET « ANONYME »

La dernière condition peut expliquer l'agacement que Tolkien exprime à l'encontre de certains de ses prédécesseurs poètes, en particulier Shakespeare. À l'époque où Tolkien enseigne, Shakespeare a acquis un statut presque sacré, et aux yeux de nombreux critiques,

l'audace de Tolkien quand il exprime son insatisfaction à l'égard du poète est une attitude philistine impardonnable ; mais Tolkien a l'habitude de voir les choses sous un angle différent de celui de ses collègues littéraires, et ne dit en général ouvertement que la moitié de ce qu'il pense.

Ce que Tolkien dit, dans une lettre à W.H. Auden, c'est qu'à l'école, il « déteste cordialement » les pièces de Shakespeare (utilisant le même mot que pour qualifier l'allégorie), et se souvient en particulier de « l'amère déception et du dégoût... devant l'usage médiocre que fait Shakespeare de la venue de la "grande forêt de Birnam vers le sommet de Dunsinane" ».

À première vue, cela ne semble pas être vrai. S'il y a une œuvre à laquelle *Le Seigneur des Anneaux* doit beaucoup, c'est le *Macbeth* de Shakespeare. On y trouve non seulement le motif de la marche des arbres entièrement réinterprété dans la marche des Ents sur Isengard et la Gorge de Helm, mais la prophétie sur laquelle s'appuie le Seigneur des Nazgûl – « Aucun homme vivant ne peut [me vaincre] ! » – est presque la même que celle que les sorcières donnent à Macbeth : « Ris-toi du pouvoir de l'homme ; car nul né de la femme ne peut nuire à Macbeth. »⁹ Macbeth et le Nazgûl se trompent presque de la même façon, car Macduff n'est pas né par voie naturelle, il « fut tiré avant terme du ventre de sa mère », alors que le Nazgûl tombe face non pas à un « homme vivant », mais à l'attaque combinée d'Éowyn, une femme, et de Merry, un hobbit.

Les scènes dans lesquelles Aragorn utilise l'athelas pour soigner les blessés rappellent le récit dans *Macbeth* du roi Édouard le Confesseur soignant les écrouelles et guérissant par le pouvoir sacré de sa royauté ; et l'on peut voir une sorte de reproche adressé à *Macbeth* dans la scène où Denethor discute le rôle des intendants et des rois. Dans *Macbeth*, Shakespeare est généralement vu comme flattant le roi Jacques IV d'Écosse, 1^{er} d'Angleterre, qui succéda à Élisabeth en 1603. Il prétend descendre de Banquo, et certains disent que dans la scène où les sorcières montrent à Macbeth la longue ligne des descendants de Banquo, la production originale en présence du roi avait recours à un miroir sur scène afin que le roi Jacques (Stuart) y apparaisse.

Jacques était cependant un intendant (Stewart, steward), tout comme Denethor, à la différence qu'en Écosse, et en Angleterre, les intendants pouvaient aspirer au trône. Lorsque Denethor répond à Boromir, qui demande, déçu, combien d'années il faut pour qu'un intendant puisse devenir roi quand le trône est vacant, que cela n'est possible que dans « d'autres lieux de moindre lignage » (IV/5) ; cette remarque vaut pour l'Angleterre. Tolkien est là, tout comme avec la marche des Ents, en train de corriger ou d'améliorer *Macbeth*. Sa piètre opinion de Shakespeare vient peut-être de l'opportunisme

créatif de ce dernier.

Cependant, le contraste le plus significatif avec *Macbeth* est probablement l'usage de la magie pour prédire le futur. L'ironie centrale de *Macbeth* est que les sorcières disent la vérité. Tout ce qu'elles (et leurs apparitions) annoncent se produit, bien que ce soit, de plus en plus, d'une façon que Macbeth n'a pas prévue. Il devient effectivement Thane du Cawdor ; il *devient* « roi ensuite » ; le conseil de se méfier de Macduff est fondé ; « aucun homme né d'une femme » ne lui fait de mal ; il n'est pas vaincu avant que la forêt de Birnam arrive jusqu'à Dunsinane ; et c'est le descendant de Banquo qui lui succède, pas le sien.

La question que la pièce ne pose pas est de savoir si ces événements se seraient produits si Macbeth n'avait pas essayé de les réaliser. Aurait-il pu réussir par des moyens loyaux sans assassiner Duncan ? Et est-ce que Macduff serait devenu son ennemi mortel si Macbeth n'avait pas essayé d'anticiper la prophétie en l'assassinant lui et sa famille ? Shakespeare ne soulève pas ces questions, mais Tolkien le fait, dans la scène où Galadriel montre son Miroir aux membres de la Fraternité. On peut remarquer qu'elle n'accepte pas entièrement le mot « magie » que Sam répète à plusieurs reprises, disant qu'elle ne comprend pas vraiment ce qu'il signifie, et qu'on utilise le même mot pour qualifier les « artifices de l'Ennemi » ; donc la « magie de Galadriel » n'est pas la même que les tromperies des sorcières dans *Macbeth*.

Elle ajoute également que « le Miroir montre bien des choses, et que toutes ne sont pas encore advenues. Certaines ne se réalisent jamais, à moins que ceux qui en ont la vision ne se détournent de leur chemin pour les empêcher ». Quelqu'un aurait dû dire cela à Macbeth. Mais le dilemme est le même dans les deux œuvres. Si Macbeth avait ignoré les tromperies des sorcières, et avait refusé d'assassiner Duncan, est-ce que leur prophétie se serait réalisée quand même ? Si non, alors elles n'ont aucun pouvoir. Mais peut-être que si, d'une façon imprévue. De la même manière, si le Nazgûl n'avait pas été face à Éowyn et Merry – si, par exemple, il avait été confronté à Gandalf, ce qui aurait pu arriver si celui-ci n'avait pas été retenu par Pippin (voir p. 262), est-ce que la prophétie quant à son destin aurait été faussée ?

Peut-être pas, car elle aurait pu se réaliser d'une autre façon : à commencer par le fait que Gandalf n'est évidemment pas un homme non plus. Tolkien et Shakespeare avaient tous les deux conscience de l'ambiguïté des prophéties, mais Tolkien est bien plus intéressé par le fait d'en tirer les implications philosophiques. Son point de vue est toujours que ses personnages possèdent le libre arbitre mais pas de guidage clair, ni du palantir, ni du Miroir de Galadriel. En

l'occurrence, toutes les visions dont Sam et Frodo sont témoins dans le Miroir semblent réelles, bien qu'elles soient un mélange de présent, passé et futur ; mais à la différence des visions des sorcières, elles n'ont pas d'effet sur les actions de qui que ce soit.

L'attitude complexe de Tolkien envers Shakespeare est peut-être un peu plus claire à présent. Il avait, je pense, un respect prudent pour Shakespeare, et ressentait peut-être même (si l'idée ne semble pas trop sacrilège aux idolâtres du dramaturge) une sorte de parenté avec lui. Après tout, Shakespeare était un proche compatriote du Warwickshire, région où Tolkien a passé les années les plus heureuses de son enfance, et qu'il a tenté, dans les premiers brouillons de sa mythologie des *Contes perdus*, d'identifier comme étant le pays des Elfes. Shakespeare pouvait écrire de la poésie du Comté également. Le poème de Bilbo dans « L'Anneau part vers le sud » :

Quand au soir de l'année l'hiver commence à mordre,
Que les pierres gelées craquettent dans la nuit ;
Quand les étangs sont noirs et les bois dégarnis,
Il est mauvais d'errer par la Sauvagerie.

est de toute évidence une réécriture des strophes que Shakespeare a écrites à la fin des *Peines d'amour perdues* :

Quand les glaçons pendent au mur
Quand dans le pot le lait est dur,
Le berger souffle sur ses doigts
Tom au logis porte du bois,
Lorsque le froid fouette le sang,
Le hibou chante nuitamment 10

Et de la même façon qu'on ne peut être sûr que le poème est une création de Bilbo (cela pourrait tout aussi bien être un proverbe du Comté « aussi vieux que les chemins »), les vers de Shakespeare ont un air, et c'est loin d'être un défaut, de tradition folklorique. Mais le problème avec Shakespeare (comme Tolkien aurait pu le dire), c'est qu'il était trop dramaturge. Il se concentrait, par choix, sur des événements singuliers étroitement liés aux fortunes de personnages particuliers, le tout dans un contexte verrouillé.

Les visions de ses sorcières ne s'appliquent qu'à Macbeth ; il n'y a pas d'autres possibilités que Macduff pour réaliser la prophétie d'un homme « non-né d'une femme » ; la marche des arbres est en fait une ruse tactique – et si on la regarde de cette façon, c'est en effet une « amère déception » de constater que ce que le Messager dit (« il m'a semblé que la forêt commençait à se mouvoir ») n'est rien plus qu'une

erreur. Ce que Shakespeare n'a pas essayé d'atteindre dans ces scènes est la pertinence immédiate doublée de l'application symbolique plus large, ce doublé mis en place avec tant de soin par Tolkien, en particulier par la technique de l'insertion poétique.

Shakespeare aurait pu le faire, et (Tolkien aurait également pu le dire) il a montré ses capacités dans des scènes et des personnages que Tolkien a clairement remarqués, comme la forêt enchantée du *Songe d'une nuit d'été* (sorte de modèle pour Fangorn), ou l'enchanteur Prospero dans *La Tempête* (sorte de modèle pour Gandalf, au moins pour le tempérament impatient). Mais Shakespeare a quitté la Marche et est parti à Londres pour chercher et trouver sa fortune. Ses usages de la « vraie tradition », les traditions du Comté et de la Marche, sont par conséquent périphériques.

Il y a un autre exemple d'« intemporalité mythique », encore une fois liée à la tradition poétique autochtone, dans le récit sur la Lothlórien. Juste avant de regarder dans le Miroir de Galadriel, Sam résume l'impression étrange en Lórien, montrant en fait qu'elle est indéfinissable. Les elfes semblent y être encore plus chez eux que les hobbits dans le Comté :

Difficile de dire si c'est eux qui ont fait le pays ou si c'est le pays qui les a faits... S'il y a de la magie quelque part, elle est bien cachée, là où j'arrive pas à mettre la main dessus, pour ainsi dire.

Frodo est d'accord avec lui, répondant à la dernière remarque par « on peut la voir et la sentir partout ». Mais d'où vient la « magie », si c'est le bon mot pour désigner ce dont on parle ? Une partie de la réponse est qu'elle vient d'un autre des grands poètes de la Marche, que Tolkien considérerait peut-être comme supérieur à Shakespeare, bien qu'on ne connaisse pas son nom. Le poème *Sire Gauvain et le Chevalier vert*, que Tolkien édita en collaboration avec son collègue E.V. Gordon en 1925, n'existe que dans un seul manuscrit, et ce manuscrit contient trois autres poèmes en plus de *Sire Gauvain*, très probablement par le même auteur.

L'un de ces poèmes s'intitule *Pearl*, et c'est un poème sur lequel Tolkien a travaillé tout au long de sa vie. Ce poème a une structure de strophes extrêmement complexe (comme de nombreux anciens poèmes des West Midlands), que Tolkien imite avec beaucoup de soins et d'efforts dans un de ses premiers poèmes, « The Nameless Land », publié en 1927. Après la publication de l'édition de *Sire Gauvain*, Tolkien et Gordon ont en projet de collaborer sur une édition de *Pearl*. Mais Gordon décède prématurément en 1938, et le projet est repris par sa veuve Ida Gordon, qui l'achève et le publie en 1953. Elle

remercie Tolkien pour son aide dans la « préface », et il est probable que plusieurs des notes ont été écrites ou suggérées par lui. Tolkien a cependant continué à travailler sur le poème de son côté. Sa traduction, qui conserve la forme originelle des strophes, est publiée deux ans après sa mort en 1975. On peut se demander d'où vient cet intérêt continu ; et en quoi ce poème est lié au mythe et à la Lórien.

Pearl semble être (la narration est dans son ensemble mystérieuse et énigmatique) une élégie pour une petite fille décédée, peut-être appelée Margaret, qui signifie « perle », et écrite par son père. Au début du poème, il va dans une « clairière » pour chercher la perle qu'il a perdue là-bas, et s'endort la tête sur un tertre. Le tertre est la tombe de l'enfant et la clairière le cimetière. Dans son sommeil, il se retrouve dans une contrée étrange où son chagrin disparaît, et où il voit sa perle de l'autre côté d'une rivière. Ils ont une conversation dans laquelle elle lui explique la nature du salut, et à la fin, il tente de traverser la rivière – pour se réveiller et se retrouver dans le cimetière, toujours triste, mais à présent illuminé.

Tous les lecteurs comprennent que la rivière que le rêveur ne peut traverser est la rivière de la Mort. Mais dans ce cas, où se trouve-t-il ? Quelle est cette contrée étrange, ce « pays sans nom », avec ses arbres brillants et son gravier luisant ? Ce n'est pas le Paradis, car ce dernier se trouve de *l'autre* côté de la rivière ; mais ce n'est pas non plus la Terre du Milieu, car son chagrin a disparu. On peut déjà voir de faibles indices qui pointent vers la Lórien, une Lórien influencée par les légendes médiévales (que Tolkien et l'auteur de *Pearl* connaissaient) du Paradis Terrestre.

Mais l'ancien poème fournit d'autres suggestions à Tolkien. S'approcher de la Lórien est étrangement complexe. D'abord, la Fraternité, qui arrive du Val de Ruisselombre, croise la source de l'Argentine, et Gimli met tout de suite ses compagnons en garde contre le fait de la boire. Ensuite, ils croisent la Nimrodel : « Nous pourrions nous reposer sur l'autre rive [dit Legolas], et trouver le sommeil au son des chutes d'eau, et l'oubli de ce qui nous afflige. » Alors qu'ils la traversent, Frodo sent « ses membres lavés de toute salissure et de toute fatigue ».

Cela peut signifier, bien sûr, de façon complètement littérale, que Frodo se sent nettoyé de la crasse de la Moria, mais en anglais on trouve le mot *stain* (« tache »), qui est étrange dans ce contexte. C'est également un mot à l'étymologie étrange : l'*OED* suggère que son origine est française, mais avec une influence d'un mot norrois qui était similaire seulement à l'oreille. Par conséquent, son premier sens n'est pas seulement « colorer » ou « décolorer », mais également le sens presque opposé, « perdre son éclat ». Ce mot est répété quelques pages plus tard, quand Frodo atteint le Cerin Amroth, dans un passage

qui semble écrit pour développer exactement ce dernier sens :

Il ne voyait d'autres couleurs que celles qu'il connaissait, or et blanc et vert et bleu, mais elles étaient fraîches et émouvantes, comme s'il les percevait alors pour la première fois, en leur donnant des noms nouveaux et merveilleux. Ici, en hiver, les cœurs ne pleuraient pas l'été ou le printemps. Nulle flétrissure, maladie ou difformité ne paraissait sur les fruits de la terre. Le pays de Lórien ne portait aucune souillure [*stain*].

Gandalf utilise à nouveau ce mot dans son « Chant de Lórien » bien plus tard dans le livre, *Unmarred, unstained is leaf and land* (« La feuille pure et l'arbre sain »). Donc, la « tache » de la vie normale est nettoyée par l'eau de la Nimrodel ; sur l'autre rive, la vie reprend son éclat naturel.

Mais ensuite, la Fraternité continue et traverse une autre rivière, l'Argentine (celle-là même que Gimli leur a recommandé de ne pas boire). Ils ne la traversent pas directement cette fois-ci, ils passent au-dessus au moyen d'un pont de corde. Selon Haldir, et c'est là encore un argument littéral et raisonnable, car elle est « rapide et profonde, mais aussi très froide » ; et Sam, avec son vertige, son discours sur le funambulisme et son oncle Andy, est là pour empêcher tout indice immédiat d'allégorie, ou toute tentation d'aller au-delà du sens immédiat et littéral.

Il n'en reste pas moins qu'on trouve un ensemble d'indices indiquant que les rivières traversées les séparent de plus en plus du monde. Une fois qu'ils ont traversé la Nimrodel, ils sont dans un lieu comme le Paradis Terrestre, la contrée où le rêveur de *Pearl* oublie jusqu'au chagrin causé par la mort de sa fille ; les membres de la Fraternité semblent également oublier ce qui est arrivé à Gandalf jusqu'à ce que Celeborn leur pose la question. Mais où sont-ils une fois qu'ils ont passé l'Argentine, une source que Gollum ne peut pas traverser pour les suivre ?

Une des réponses possibles serait qu'ils sont comme morts : à la fin du chapitre « Lothlórien », on nous dit qu'Aragorn ne retourna jamais sur le Cerin Amroth « de son vivant ». Il l'a donc fait après sa mort ? Pour visiter la tombe d'Arwen, sa femme ? Ou sont-ils en Angleterre – l'ancienne Angleterre bien sûr, l'Angleterre véritable, les vertes montagnes des temps reculés avant la venue des moulins noirs sataniques du poème de Blake ? Car comme dit Haldir avec beaucoup de prudence : « Nous voici dans le Naith de Lórien : la Pointe, diriez-vous. »

Nous ne dirions ni *naith*, ni « pointe », mais Haldir essaie un troisième mot de sens similaire en expliquant qu'ils peuvent circuler

librement jusqu'à approcher le cœur du royaume « dans l'Angle entre les eaux ». Les noms *England* (Angleterre) et *English* viennent du mot *angle*, et l'ancienne patrie germanique des Anglais était l'Angle, ou coin de terre, entre le fjord Flensburg et le fleuve Schlei – tout comme celle des hobbits était l'Angle entre les fleuves Fongrège et Bruyandeau. Frodo a l'impression qu'il « pénètre dans un monde qui n'existe plus », qu'il a traversé « un pont dans le temps ». Et peut-être l'a-t-il fait, tout comme le rêveur de *Pearl*.

Tolkien pensait que le poète de *Pearl* venait du Lancashire, mais aurait été ravi, je pense, d'entendre les théories postérieures qui disent qu'il était originaire du Staffordshire ; car Tolkien a répété à l'envi qu'il était « un West Midlander par le sang », qu'il a « pris goût au haut moyen anglais des West Midlands comme langue connue dès [qu'il l'a] vue » (*Lettres*, p. 302), et le cœur des West Midlands est composé des cinq comtés d'Herefordshire, Shropshire, Worcestershire, Warwickshire et Staffordshire.

Comme Shakespeare, l'homme du Warwickshire, le poète de *Pearl* originaire du Staffordshire était au contact des véritables traditions, de la poésie anglaise, de la vision de l'Autre-monde, de l'intuition du monde réel, et à la différence de Shakespeare, il ne s'en était jamais éloigné. L'état de son rêveur, dans l'incertaine frontière où il ressent à la fois le monde physique et littéral et est conscient d'un sens plus profond et symbolique, est exactement l'intemporalité mythique ou magique à laquelle Tolkien aspire de temps à autre. Et il y a un autre poète qui selon moi contribue au mélange de mythe et poésie, et c'est le personnage assez inattendu de John Milton, protestant, régicide, et auteur du masque *Comus*.

Avant de comparer Milton et Tolkien, il faut noter qu'il y a un élément elfique dans la poésie de ce dernier. Il est étudié dans sa forme pure dans l'article de Patrick Wynne et Carl Hostetter dans *Tolkien's Legendarium*, mais il est même présent dans la poésie du Comté, ce que Tolkien explique dans l'histoire comme le résultat des contacts de Bilbo avec les elfes et ses recherches dans les textes anciens. Ainsi, juste après que les hobbits ont chanté la deuxième « Chanson de Marche », puis se sont tus en voyant un Cavalier Noir qui les piste, le Nazgûl est chassé par l'apparition des elfes. Ils chantent, en quenya (la plus ancienne des deux langues présentes dans *Le Seigneur des Anneaux*), et Frodo est le seul à comprendre les mots, consciemment. Cependant, « les sons se mariaient à la mélodie semblaient former des mots qu'ils ne comprenaient qu'en partie ».

Nous avons alors quatre strophes de la chanson telle que Frodo la comprend, une invocation à Elbereth. La chanson revient sous la forme de sept vers en sindarin (la langue des elfes qui sont restés en Terre du Milieu) chantés à Fendeval, bien que cette fois, les vers ne

soient pas traduits : Frodo se contente d'être là et d'écouter, « tandis que ruisselaient les douces syllabes du chant elfique, perles de mots et de musique entremêlés ». « C'est un hymne à Elbereth », explique Bilbo.

Tolkien se livre ici à un exercice audacieux avec la patience de ses lecteurs, d'abord en ne traduisant pas la chanson en sindarin, puis en ne donnant aucune explication ni dans une scène ni dans l'autre sur le sujet de la chanson, Elbereth. Il semblait croire que, pour ses lecteurs tout comme pour Frodo et ses compagnons hobbits, le son de la poésie seul suffirait à transmettre (une partie) du sens. Dans le dernier chapitre de l'œuvre, juste après que Frodo a chanté la deuxième version modifiée de la deuxième chanson de marche, les elfes répondent par quatre vers de la chanson en sindarin de Fendeval, cette fois-ci traduits :

Il demeure en nous, éternel,
Même en ces contrées éloignées,
Le souvenir de ta lumière,
Clarté étoilée sur les Mers.

Quand il se retourne pour faire face à Araigne dans le dernier chapitre des *Deux Tours*, Sam se souvient à la fois de la chanson elfique qu'il a entendue dans le Comté et de celle qu'il a entendue à Fendeval, de sorte que « sa langue fut déliée et sa voix s'écria dans une langue qu'il ne connaissait pas » – et il exprime une troisième invocation à Elbereth, en sindarin, mais encore non traduite.

Enfin, une fois qu'on a les traductions (Tolkien a fini par les fournir en 1968 quand il a donné des textes pour le cycle de chants *The Road Goes Ever On* de Donald Swann), on peut voir que les quatre poèmes à Elbereth ont un lien avec deux autres poèmes hobbits : la chanson que Frodo chante pour encourager ses compagnons dans « La Vieille Forêt » et la chanson que Sam utilise pour tenter de trouver Frodo dans « La Tour de Cirith Ungol », une chanson dont les paroles lui viennent « spontanément » pour correspondre à une mélodie simple qu'il connaît déjà – tout comme la première chanson de marche hobbit, avec ses (peut-être) nouveaux mots sur un air « aussi vieux que les chemins ».

Juste avant, Sam était en effet en train de chanter « de vieilles comptines du Comté », ainsi que « des bribes de la poésie de M. Bilbo », de sorte qu'on peut croire que sa « Chanson de la Tour des Orques », ainsi qu'elle est appelée dans l'Index, est comme les autres poèmes du Comté, en partie sa propre composition, en partie celle de Bilbo, et en partie traditionnelle.

Ce que ces six poèmes ont en commun (les quatre chansons à

Elbereth, la chanson de Frodo dans la Vieille Forêt et celle de Sam dans la Tour), c'est le reflet du mythe. C'est un mythe à double titre : d'abord une ancienne histoire à propos de créatures demi-divines (Elbereth), bien que pour les elfes à la longue vie ce soit plus un sujet de souvenir et de nostalgie qu'une simple croyance ou tradition ; et ensuite, avec plus de référence à la fois aux hobbits et aux lecteurs, un ensemble d'images qui forment une vision du monde.

Les images opposent les étoiles et les arbres : les étoiles offrent une promesse, ou pour les elfes le souvenir d'un monde ailleurs ; les arbres représentent à la fois ce monde et une barrière pour la lumière des étoiles, à travers laquelle les mortels regardent pour tenter de distinguer une vision qui sans elle serait claire. Donc les elfes parlent à Elbereth en disant :

[ô] Lumière pour nous qui errons
Ici-bas sous les frondaisons,
Sous les rameaux enchevêtrés

et ils chantent :

Il demeure en nous, éternel,
Même en ces contrées éloignées,
Le souvenir de ta lumière,
Clarté étoilée sur les Mers.

La chanson de Fendeval en sindarin s'adresse à Elbereth encore une fois comme celle qui a allumé les étoiles, et présente le chanteur comme regardant les étoiles *o galadhrimmin ennorath*, « depuis la Terre du Milieu et ses forêts enchevêtrées ».

(Il y a là une autre source de confusion. Dans *The Road Goes Ever On*, Tolkien donne une traduction mot à mot entre les vers de la chanson en sindarin de Fendeval d'abord, puis du cri de Sam dans la tanière d'Araigne. Au bas de la page, il donne des traductions liées à chaque texte. Cependant, par erreur, *o galadhrimmin ennorath* est omis du deuxième set de traductions. J'ai remplacé par « Terre du Milieu » la traduction littérale « les pays du milieu ».)

Sam en appelle en outre à Elbereth *dinguruthos*, « depuis l'horreur de la mort » – et ceci bien sûr est très adapté au contexte immédiat puisqu'il fait face à Araigne. Cependant, la Terre du Milieu est le monde de la mortalité. L'enchevêtrement des arbres est aussi une horreur. En fait (pour revenir un instant à *Comus*), c'est exactement comme cela que Milton le qualifie : « sous l'horreur de cette forêt sombre ».

L'horreur des arbres est également le contexte immédiat de la

chanson avortée de Frodo dans la Vieille Forêt, qui commence par « Ô voyageurs des sombres bois » et continue pour clamer que tous sortiront à la fin des sombres forêts et verront le soleil « car à l'est ou à l'ouest, tous les bois meurent... » La chanson est interrompue par la chute d'une branche à proximité, et Merry remarque que les forêts « n'aiment pas que tu leur parles de prendre fin ou de mourir » : il vaut mieux être à l'air libre avant d'affirmer la vérité du mythe.

Cependant, outre le contexte immédiat, les mots de Frodo ont également une portée plus générale et plus symbolique, comme c'est souvent le cas avec la poésie du Comté : le monde est comme une forêt dans laquelle on peut facilement errer confus et perdu, comme Aragorn et ses compagnons dans la forêt surnaturelle de Fangorn ; mais à la fin (et dans ce contexte, cela signifie peut-être la fin de la vie en Terre du Milieu), tout sera clair, au moment où l'on échappe à la fois à « l'horreur de la sombre forêt » (Milton) et à *nguruthos*, « l'horreur de la mort » (Sam).

Sam exprime exactement le contraire de cette idée dans sa chanson de Cirith Ungol, qui semble être le chant d'un prisonnier, comme Frodo que « les ténèbres [...] enserrant », qui se souvient néanmoins, comme les elfes et les hobbits dans la forêt, qu'au-dessus des ombres « le Soleil brille pour toujours, / les Étoiles demeurent ». La chanson de Sam se finit par : « Je ne dirai adieu au Jour / que mon espoir ne meure. » On peut dire beaucoup de choses à propos de ces deux derniers vers. Ils ont bien sûr un sens dans le contexte immédiat, qui est d'encourager Frodo dans sa prison et de ne pas perdre espoir. Ils répètent également le mythe elfique des étoiles.

Ils rappellent aussi, en forte contradiction, un passage célèbre de *l'Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, dans lequel sa suivante dit à Cléopâtre : « Our bright day is done, /and we are for the dark » (« La radieuse journée est finie, et nous entrons dans les ténèbres » ¹¹). Mais est-ce que la phrase « *day is done* » vient de Shakespeare ? Certainement pas, elle est comme un air « aussi vieux que les chemins », comme l'opposition allitérative *day/dark* (*dæg, deorc* en vieil anglais), libre de droit pour tout véritable poète anglais à n'importe quelle période.

De la même façon, tout le mythe de Tolkien sur les étoiles et la forêt est présent sous une forme embryonnaire dans le *Comus* de Milton, qui raconte l'histoire d'une jeune femme perdue dans une sombre forêt et enlevée par un enchanteur maléfique qui la place sur une chaise magique, mais ne peut pas faire plus, car sa chasteté la protège. Elle est sauvée par ses frères, qui pénètrent dans le bois grâce à l'aide d'une nymphe de la rivière (semblable à Baie d'Or, la femme de Tom Bombadil) et d'une plante protectrice.

Mais avant de rencontrer leur assistante surnaturelle, les deux

frères montrent des signes de désespoir. L'aîné prie pour la lumière de la lune, ou pour toute lumière qui pourrait percer « les doubles ténèbres de la nuit et des ombres » dans lesquels ils errent. Ou s'ils ne peuvent avoir de lumière, ajoute le plus jeune frère, entendre quelque chose au-delà des profondeurs du bois serait une consolation, pour leur rappeler qu'il existe un monde au-dehors : « Quel réconfort ce serait d'entendre quelques encouragements / dans ce cachot impénétrable de buissons innombrables. »

« Ce cachot impénétrable de buissons innombrables » réunit à la fois l'image des elfes *galadhremmin ennorath* (« depuis la Terre du Milieu et ses forêts enchevêtrées »), des hobbits perdus dans la Vieille Forêt et de Frodo enfermé dans la tour des orques. Comme on l'a dit précédemment, je ne pense pas que Tolkien ait beaucoup apprécié Milton, avec son épopée du *Paradis perdu* si fermement protestante et ses idées politiques révolutionnaires, mais il l'acceptait au même titre que Shakespeare comme un poète capable de véritable poésie ; et même si Milton ne venait pas des West Midlands, *Comus* fut écrit pour un mécène qui venait de Ludlow dans le Shropshire, un des comtés des West Midlands, et c'est là que le masque fut joué pour la première fois : peut-être qu'un peu de l'atmosphère locale a influencé l'œuvre.

Enfin, pour compléter le cercle des connexions, il y a un vers mystérieux dans *Pearl* où le rêveur dit que les bijoux dans la rivière du pays étrange sont brillants *As stremande sternez quen stroþemen slepe*, « comme les étoiles filantes où les *stroth-men* dorment ». Mais dans quel monde vivent les « *stroth-men* » ? La note dans l'édition d'Ida Gordon (et je pense qu'une partie vient à l'origine de Tolkien) explique le vieil anglais **stroð* comme « pays marécageux (envahi de broussailles) », mais explique plus en détail que *stroth-men* doit signifier « hommes de ce monde », qui n'ont pas conscience d'un autre monde plus élevé, mais contient aussi une image, « une suggestion de la terre basse et sombre que les étoiles regardent d'en haut ».

Le poète de *Pearl* donc, un habitant du Staffordshire, voyait les habitants de la Terre du Milieu comme des hommes dormant dans les bois, ignorant les étoiles au-dessus de leur tête ; Milton, écrivant pour le Shropshire, produit ce qui ressemble fort à une allégorie de la vie sous la forme d'une marche à travers les arbres pour sauver une âme en danger ; Shakespeare, originaire du Warwickshire, crée une forêt enchantée dans *le Songe d'une nuit d'été*, et en savait plus sur la véritable tradition qu'il ne voulait bien l'admettre. Tolkien, qui voyait ses racines dans le Worcestershire, doit avoir eu le sentiment qu'il ne faisait qu'exprimer, démêler, un mythe existant depuis longtemps dans la poésie de la Marche, et l'inclure à la fois dans la poésie simple du Comté et la poésie plus complexe qui la sous-tend, comme la tradition perdue de poèmes tels que *Pearl* sous-tend sans être vue une grande

partie de la poésie anglaise qui lui a succédé.

L'essence de ce mythe, cependant, est qu'il a toujours une signification et une application immédiate dans le contexte du *Seigneur des Anneaux*, mais porte également une forte suggestion d'applicabilité bien plus générale, voire universelle, hors de ce contexte. Le mythe de Tolkien sur les étoiles et les arbres présente la vie comme une confusion dans laquelle nous pouvons bien trop facilement perdre notre chemin et oublier qu'il y a un monde au-delà de notre environnement immédiat. Ce n'est pas incompatible avec la foi chrétienne, mais résonne peut-être plus profondément chez ceux qui n'ont pas accès à la Révélation, comme les habitants de la Terre du Milieu, ou qui l'ont oubliée en majorité, comme les habitants de l'Angleterre contemporaine, du temps de Tolkien et encore plus du mien.

On peut enfin ajouter qu'il contient un élément supplémentaire d'ambiguïté. Les arbres et forêts de ce mythe sont des symboles d'errance, de mort ou de confusion. Mais il y a peu de gens qui ont aimé les arbres autant que Tolkien. La deuxième chanson de marche des hobbits parle de quitter le monde pour « les sentiers dérobés qui promettent merveilles, / Qui mènent vers la Lune ou encore au Soleil », mais le prix à payer est de dire adieu aux arbres, les petits arbres familiers des vergers et campagnes anglaises, « Pomme, épine et prunelle / Passons-les ! Passons-les ! » À la fin du livre, Frodo est emmené au pays des elfes pour y être soigné. Mais il perd aussi tout espoir de retourner en Lothlórien, le Paradis sur Terre.

Et comme le dit Haldir alors qu'ils entrent en Lórien et qu'il réfléchit à la possibilité de quitter la Terre du Milieu, il y a peut-être un refuge pour les elfes ailleurs, « mais s'il y a des mellyrn au-delà de la Grande Mer, personne ne l'a jamais mentionné ». À la différence du mythe chrétien, le mythe de Tolkien contient un amour profond et un attachement à la beauté de la Terre du Milieu elle-même, exprimés également dans la triste chanson de Barbebois sur les Ents et les Femmes-Ents, et dans la complainte de Bregalad sur les sorbiers. La forêt et la Terre du Milieu peuvent devenir Grand'Peur, « où les arbres luttent les uns contre les autres et où les branches pourrissent et se meurent », ou la Lórien, si belle qu'en elle le chagrin n'a aucun pouvoir.

L'image de notre monde tel qu'il est maintenant correspond peut-être à l'Ithilien, jadis le Jardin de Gondor mais à présent en partie abandonné, qui conserve quand même « une beauté de dryade échevelée » ; et, cependant, les manifestants qui écrivent « le Mordor gagne du terrain » sur chaque nouvel exemple de développement urbaniste fait à la tronçonneuse ont compris un des arguments de Tolkien. La Terre du Milieu est intrinsèquement belle, et cela la rend

difficile à quitter, même pour un croyant comme Tolkien.

INSTANTS EUCATASTROPHIQUES

Il y a cependant un moment dans *Le Seigneur des Anneaux* où le mythe chrétien remonte très près de la surface et l'on trouve une allusion explicite ; bien qu'il soit peut-être une confirmation plutôt qu'un contre-argument dans ce chapitre tant c'est un moment que personne ne remarque, et qui semble fait pour ne pas être remarqué. Dans son essai « Du conte de fées » (dans *Les Monstres*), Tolkien présente la notion d'« eucatastrophe » (un néologisme de sa propre création), qu'il définit comme « la bonne catastrophe, le soudain tournant joyeux » : pas la fin, car « il n'y a de véritable fin à aucun conte de fées », mais le moment où, dans le conte tardif, littéraire et insatisfaisant qu'est « Prince Prigio » d'Andrew Lang, les chevaliers morts reviennent à la vie, ou quand, dans le conte écossais « Le Taureau Noir de Norroway », l'appel final de l'héroïne à son amoureux enchanté, « Et ne voudrais-tu pas t'éveiller et te tourner vers moi ? », trouve une réponse – « il entendit et se tourna vers elle ». Dans de tels moments, écrit Tolkien, nous avons un aperçu de « la joie et le désir du cœur, qui s'échappe pour un moment du cadre, qui déchire en vérité le tissu même de l'histoire et laisse passer un rayon de lumière » : un rayon de révélation venu d'au-delà de l'histoire.

Dans *Le Seigneur des Anneaux*, ce moment eucatastrophique se produit dans « Le Champ de Cormallen ». Dans le chapitre précédent, Frodo et Sam (et Gollum) ont détruit l'Anneau, et au début du chapitre « Cormallen », l'armée de l'Ouest sent le royaume de Sauron s'écrouler, et voit la silhouette de Sauron tendre « une vaste et menaçante main » vers eux, « terrible mais impuissante », car comme avec le spectre de Saruman plus tard dans le livre « un grand vent la saisit, et elle fut entièrement balayée et se dissipa ».

Gandalf appelle les aigles pour l'emmener sur la Montagne du Destin, mais à ce moment, nous sommes ramenés à Frodo et Sam, qui ne savent rien de ce qui se passe à l'extérieur. Ils ont peu ou aucun espoir de s'en sortir (Sam en a peu, Frodo aucun), et ils finissent par perdre connaissance, « épuisés, suffoqués par la chaleur et la fumée, ou terrassés enfin de désespoir, fermant les yeux devant la mort ». Dans leur sommeil, ils sont attrapés et emmenés par Gandalf et les aigles. Et quand ils reviennent à eux, deux semaines plus tard, Sam n'a naturellement aucune idée de ce qui s'est passé. Il croit être revenu en Ithilien.

Mais la première personne qu'il voit est Gandalf, qu'il n'a pas revu depuis qu'il a été emporté dans l'abîme de la Moria par le Balrog, et qu'il croit mort depuis longtemps. Est-ce que Gandalf est mort ? Est-ce

que Sam est mort ? Peut-être est-il mort et au paradis (si l'on peut utiliser un tel terme en Terre du Milieu). Ou est-ce que le paradis a transformé la Terre du Milieu en Paradis Terrestre ? Sam est comme le père rêveur au début de la vision dans *Pearl* : il ne sait pas où il est. Et il est significatif que nous lisions cette scène du point de vue de Sam, pas de Frodo (qui s'est réveillé avant), car la confusion de Sam est la plus grande et la plus innocente. Voici ce qu'il dit : « Gandalf ! Je vous croyais mort ! Mais d'un autre côté, je me croyais mort aussi. Est-ce que toutes les choses tristes vont se révéler fausses ? Qu'est-il arrivé au monde ? »

Sam n'est pas mort, mais cela ne veut pas dire que « toutes les choses tristes vont se révéler fausses » ; Gandalf répond qu'« Une grande Ombre est partie », mais ce n'est pas La grande Ombre. Gandalf continue cependant à expliquer en détail à Sam quel jour nous sommes : « Le quatorzième de la Nouvelle Année, dit Gandalf ; ou, si vous préférez, le huitième jour d'avril dans le Comput du Comté. Mais désormais, au Gondor, le Nouvel An commencera toujours le vingt-cinq de mars, jour où Sauron tomba et où vous fûtes tirés du feu et amenés auprès du Roi. »

Plus personne ne célèbre le 25 mars, et donc la référence de Tolkien est perdue, comme c'était je pense son intention. Il ne l'insère que comme une sorte de signature, une marque personnelle de piété. Cependant, comme il le savait parfaitement, dans l'ancienne tradition anglaise, le 25 mars est la date de la Crucifixion, du premier Vendredi saint. Comme le Vendredi saint est célébré à une date différente chaque année, car Pâques est fixé à une date mobile selon des phases de la lune, la connexion s'est perdue, sauf pour une chose.

Au Gondor, la Nouvelle Année commencera toujours le 25 mars, et il en va de même en Angleterre, d'une façon tristement modifiée et dégénérée. Lorsque le calendrier julien a été remplacé par le calendrier grégorien en 1752, il y avait un écart de onze jours entre les deux, de sorte que le 25 mars est devenu le 6 avril. Et en Angleterre, l'année commence le 6 avril encore aujourd'hui, mais il ne s'agit que de l'année fiscale, ce que personne ne voit comme un instant d'eucatastrophe.

Le 25 mars reste néanmoins une date profondément ancrée dans le calendrier chrétien. Encore une fois dans la tradition ancienne, c'est la date de l'Annonciation et de la conception du Christ – tout naturellement neuf mois pile avant Noël le 25 décembre. C'est également la date de la Chute d'Adam et Ève, la *felix culpa* dont les effets désastreux devaient être annulés ou réparés par l'Annonciation et la Crucifixion. On peut noter que dans le Calendrier mis au point si méticuleusement par Tolkien et décrit dans l'Appendice B, le 25 décembre est le jour où la Fraternité quitte Fendeval. La majeure

partie de l'action du *Seigneur des Anneaux* se déroule donc dans l'espace mythique entre Noël, la naissance du Christ, et la Crucifixion, la mort du Christ.

Est-ce que cela nous dit quelque chose à propos de Frodo ? Devons-nous le voir comme un « type » de Christ ? Je ne pense pas. Si Frodo est un « type », il ne l'est que dans un sens technique qui a été presque oublié, et dans lequel les différences sont plus importantes que les ressemblances. Frodo n'offre aucune promesse pour le salut des âmes (bien qu'il ait sauvé la Terre du Milieu d'un immense danger), il ne libère aucun prisonnier de l'Enfer (bien qu'il libère les prisonniers des cachots de Sauron), il ne revient pas d'entre les morts (bien que Sam pense pendant un instant, et de façon complètement compréhensible, qu'une telle chose est peut-être arrivée). En d'autres mots, Frodo n'a aucune dimension surnaturelle. Mais lui et Sam ont une dimension eucatastrophique.

L'eucatastrophe se poursuit avec la description du festin de Cormallen, et en donne une autre perspective dans le chapitre suivant, quand Éowyn et Faramir, restés à Minas Tirith, ressentent également le tremblement de la chute de la Tour Sombre. Naturellement, ils en ignorent le sens, et le ressentent comme « le coup du destin ». Pour Faramir, cela évoque la Chute de Númenor, « cette grande vague noire partout sur les prairies [...], mer de ténèbres inéluctables », mais il rejette cette idée. Puis les aigles arrivent et annoncent ce qui s'est passé dans un couplet poétique étrange, composé, fait unique en Terre du Milieu, exactement dans la langue des Psaumes selon la traduction autorisée de la Bible par le roi Jacques, que quiconque de la génération de Tolkien peut reconnaître immédiatement :

*Sing and rejoice, ye people of the Tower of the Guard,
for your watch hath not been in vain,
and the Black Gate is broken,
and your King hath passed through,
and he is victorious.*

Chantez et célébrez, gens de la Tour de Garde,
car votre guet n'a pas été vain,
et la Porte Noire est brisée,
et votre Roi est passé outre,
et il est victorieux.

Ce texte est en un sens similaire à la poésie du Comté. Il a une signification contextuelle immédiate. Le « peuple de la Tour de Garde », c'est la garnison de Minas Tirith ; la « Porte Noire » est le Morannon, l'entrée nord du Mordor ; « votre Roi », c'est Aragorn. En

même temps, se dégage une forte impression de signification universelle. L'image d'un peuple gardant une cité fait référence, dans les hymnes familiers comme le *Ein' feste Burg ist unser Gott* de Martin Luther (« Notre Dieu est toujours une forteresse sûre »), aux chrétiens gardant la cité du salut ; les chrétiens sont souvent encouragés dans les paraboles à « surveiller, garder », rester éveillés, ne sachant jamais quand la Deuxième Venue du Christ va se produire ; « la Porte Noire a été brisée » peut être appliqué à la Descente aux Enfers, qui s'est produite entre le Vendredi saint et le lundi de Pâques, entre la mort et la résurrection, quand Jésus libéra les âmes des patriarches et des prophètes de l'emprisonnement infernal.

Bien sûr, encore une fois, l'aigle n'évoque rien de tout cela, et ce qu'il dit est parfaitement expliqué (tout comme quand Frodo chante à propos de la fin des bois et la sortie de la forêt dans la Vieille Forêt) par ce qui se passe à ce moment de l'histoire. Mais que ce soit avec les aigles ou avec Frodo, les indices vers quelque chose de plus grand ne disparaissent pas : ils portent la sensation d'intemporalité mythique.

Le Seigneur des Anneaux contient donc des indices du message chrétien, il refuse de simplement le répéter. De plus, les mythes de la Terre du Milieu rejettent obstinément tout sentiment de salut éternel. Le « mythe des étoiles et des arbres » est très ambigu quant à la possibilité d'échapper à jamais à « l'enchevêtrement des arbres », en partie parce que les habitants de la Terre du Milieu ne le souhaitent pas, ils veulent vivre dans les bois du Comté ou les forêts de Fangorn ou de Lórien ou dans la vallée de l'Oserondule. Cet espoir ne va certainement pas être réalisé. *Le Seigneur des Anneaux* semble rempli de « fins alternatives ».

Il y en a une dans l'expérience de Frodo et Sam. Bien qu'ils soient sauvés par l'eucatastrophe et les aigles, il y a un moment où ils prennent conscience de la situation et pensent qu'ils sont morts. « Eh bien, c'est la fin, Sam Gamgie », dit Frodo, qui répète deux fois l'expression « la fin de toutes choses ». Sam tente de lui dire qu'il y a encore de l'espoir, mais Frodo répond – et ce qu'il dit reste relativement convaincant, même après l'eucatastrophe : « Le monde, lui, est ainsi fait. Les espoirs meurent. Une fin vient. » Cela reste vrai en général, même si l'histoire le dément pour cette fois-ci particulièrement. Comme Tolkien le dit à propos de l'eucatastrophe dans « Du conte de fées », en 1947 et donc certainement en pensant à son histoire (ce sont ses mots mais c'est moi qui souligne) :

Dans son décor de conte de fées (ou d'un autre monde), c'est une grâce soudaine et miraculeuse, dont on ne peut jamais compter qu'elle se produise deux fois. Elle ne nie pas l'existence de la *dyscatastrophe*, du chagrin et de l'échec, dont la possibilité

est nécessaire à la joie de la délivrance : elle nie (en dépit de nombreuses preuves, si vous voulez) l'ultime défaite universelle et dans cette mesure, elle est *evangelium* [évangile], donnant un bref aperçu de la Joie, d'une Joie au-delà des remparts du monde, poignante comme le chagrin. (*Les Monstres et les Critiques*, p. 190)

Il faut ajouter que la plupart des personnages du *Seigneur des Anneaux* regardent « la défaite universelle finale » droit dans les yeux. Les Ents sont voués à l'extinction et à l'oubli – leur destin est prouvé par le fait que même les Anglo-Saxons ne savaient pas ce qu'étaient les Ents, même s'ils se souvenaient du mot. Selon *Le Hobbit*, les hobbits existent toujours, mais il n'y a certainement plus de Comté à notre époque. Qu'arrive-t-il aux elfes ? Galadriel est certaine qu'ils vont « diminuer », et elle veut peut-être dire qu'ils vont réduire en taille, pour devenir les minuscules créatures du *Songe d'une nuit d'été* et de l'imagination populaire.

Ou ils vont peut-être réduire en nombre. Ou alors c'est un autre sort qui les attend : Tolkien connaissait les Rollright Stones, le cercle de pierres à la frontière de l'Oxfordshire et du Warwickshire, et y fait allusion dans *Le Fermier Gilles de Ham*. Une légende s'y rattache, qui est la suivante. Il était une fois un vieux roi, qui fut mis au défi par une sorcière de faire sept grands pas par-dessus la colline et de regarder dans la vallée en bas. Il le fit, mais se retrouva face à un tertre, l'horizon bloqué, et la malédiction de la sorcière fut accomplie :

Lève-toi, bâton, ne bouge plus, pierre,
Tu ne seras plus roi d'Angleterre.
Toi et tes hommes en pierres levées transformés
Et moi un sureau à jamais.

C'est de la véritable poésie du Comté à plusieurs niveaux. Mais peut-être est-ce cela qui arrive aux Elfes. Lorsqu'on voit Galadriel et ses compagnons pour la dernière fois (avant la scène finale aux Havres Gris), elle parle avec Celeborn, Elrond et Gandalf alors que les hobbits sont endormis. Mais les voyons-nous vraiment, et sont-ils en train de parler ?

Si quelque voyageur était passé par là, il n'aurait pu voir ni entendre grand-chose, tout au plus une vision de formes grises, sculptées dans la pierre en mémoire de gens oubliés, perdus à présent au milieu de terres inhabitées. Car ils ne bougeaient pas, non plus qu'ils ne parlaient avec la bouche, regardant d'esprit à esprit.

Le jour suivant, le peuple de Lórien s'en va, « se fondant rapidement parmi les pierres et les ombres ». S'évanouissant, ou se transformant ? Une des conclusions possibles sur le sort des elfes est qu'ils ne quittent pas tous la Terre du Milieu. Au lieu de cela, comme l'ancien roi de Rollright, ils sont absorbés dans le paysage, devenant « de(s) formes grises, sculptées dans la pierre », qui parsèment la tradition anglaise et écossaise (le Vieil Homme de Coniston, l'Homme Gris du Merrick). Cela serait une fin ni inadaptée, ni complètement triste. Mais c'est la marque d'une perte et d'une défaite ultime.

D'AUTRES MOMENTS MYTHIQUES

Il semble que plus les mythes de la Terre du Milieu s'approchent du mythe chrétien, plus ils deviennent tristes (car plus inadaptés dans leur conclusion). Les Limbes préchrétiennes de Tolkien ne renferment pas de vrais hérétiques, mais elles n'ont pas non plus d'espace pour une *Divine Comédie*, une fin heureuse divinement inspirée. Quelques-uns de ses personnages, et pas seulement ceux qui échouent comme Denethor, mais aussi ceux qui réussissent comme Frodo et Fangorn, semblent être au bord d'une situation de désespoir existentiel.

Et pourtant, ce n'est pas l'impression générale que laisse l'œuvre. L'une des raisons de son succès a certainement été sa bonne humeur, sa capacité à équilibrer la perte et la défaite avec l'acceptation, l'optimisme et même la défiance. Je conclus ce chapitre en étudiant quatre moments (tirés d'une large sélection de candidats possibles) dans lesquels on peut voir *Le Seigneur des Anneaux* remplir sa fonction de médiateur entre, d'un côté, la foi chrétienne et la littérature héroïque préchrétienne à laquelle Tolkien était tant attaché ; et de l'autre côté, la foi chrétienne et le monde postchrétien dans lequel Tolkien se sentait vivre de plus en plus.

La première instance est la scène aux portes de Minas Tirith à la fin du chapitre « Le Siège du Gondor ». À ce moment, plusieurs fils de l'histoire sont sur le point de se rejoindre. Gandalf attend aux portes pour affronter le chef des Nazgûl, qui vient d'ordonner l'usage du bélier Grond sur celles-ci. Pippin court pour rejoindre Gandalf et lui demander de venir sauver Faramir. Dehors, Merry et les Cavaliers sous les ordres de Théoden sont sur le point d'arriver sur le champ de bataille, alors que Gandalf et les défenseurs du Gondor l'ignorent.

Le Seigneur des Nazgûl entre dans la ville, se retrouve face à Gandalf, qui lui dit de faire demi-tour : « Sombrez dans le néant qui vous attend, vous et votre Maître. » Mais le Cavalier Noir relève son défi et rabat sa capuche en arrière pour montrer que le « néant » est déjà là : « Voici ! il portait une couronne royale ; mais elle ne reposait

sur aucun crâne visible. » Il rit et dit à Gandalf : « Vieux fou ! Ceci est mon heure. Ne reconnais-tu pas la Mort quand tu la vois ? » (comme expliqué précédemment pages 207-208, il ressemble beaucoup à ce moment à la description que Milton fait de la Mort dans le Livre II du *Paradis perdu*). Gandalf ne répond pas :

Mais à cet instant, quelque part dans une cour au fond de la Cité, un coq chanta. Clair et perçant fut son cri, insoucieux de la guerre et de toute sorcellerie, accueillant seulement le matin qui, loin au-dessus des ombres de mort, venait avec l'aurore dans le ciel.

Et, comme en réponse, jaillit au lointain une autre note. Des cors, des cors, encore des cors. Leurs échos sonnaient faiblement contre les flancs du sombre Mindolluin. De grands cors du Nord criant à pleine voix. Le Rohan arrivait enfin.

À ce moment, le Seigneur des Nazgûl représente à la fois la vision boécienne et la vision manichéenne du mal, ainsi que je les ai appelées. Le mal n'existe pas, c'est une absence, ainsi que Gandalf le dit, et comme le Nazgûl le confirme en rabattant sa capuche. Mais l'absence peut avoir du pouvoir, elle peut être une force en elle-même, fonctionnant au niveau physique ainsi que psychologique : c'est l'essence du défi du Nazgûl, auquel Gandalf n'apporte (ne peut apporter ?) aucune réponse.

La réponse est donnée par le coq, et par les cors. Que représente le coq ? Pour les chrétiens, il est bien sûr associé à l'abandon du Christ par Pierre lors de la Passion. Effrayé après l'arrestation de Jésus, Pierre le renie trois fois et ne se souvient de la prophétie du Christ – « avant que le coq ne chante tu me renieras par trois fois » – qu'après la troisième fois, quand il entend le coq chanter et comprend trop tard ce qu'il a fait. Dans cette histoire, le chant du coq est avant tout un reproche envers Pierre et sa peur naturelle de la mort.

Ce qu'il signifie, peut-être, dans ce contexte, c'est qu'à partir de ce moment, la peur de la mort sera vaincue, et pas seulement pour Pierre : car au-delà de la mort, il y aura une résurrection. Le plus jeune frère dans *Comus* imagine le chant du coq de manière semblable. Dans les bois sombres où lui et son frère errent, il serait rassurant d'entendre chanter un coq depuis l'extérieur du bois : « Cela serait réconfortant, voire un peu joyeux / dans ce cachot étroit de buissons innombrables. »

Tolkien pouvait également avoir en tête une autre scène de la mythologie païenne nordique. Saxo Grammaticus rapporte l'histoire de King Hadding et comment il fut guidé par une sorcière jusqu'à la frontière du *Ódäinsakr*, « Le Champ des Non-morts », où il ne peut

entrer. Alors qu'il s'en retourne, la sorcière décapite un coq et le jette par-dessus la frontière. Un instant plus tard, il chante, revenu à la vie. Dans toutes les histoires, le chant du coq signifie un nouveau jour, une nouvelle vie, l'évasion de la peur et de l'horreur de la mort.

Et en réponse, ou « comme » en réponse, les cors retentissent. Les cors de guerre sont l'instrument par excellence du monde héroïque nordique. Dans *Beowulf*, ce qui se rapproche le plus d'un moment eucatastrophique est celui où les survivants démoralisés de la nation de Beowulf, les Goths, piégés dans le « Bois-aux-Corbeaux » par Ongentheow, l'horrible vieux roi des Suédois, qui a passé la nuit à hurler des menaces de ce qu'il leur fera au matin, entendent *samod ærdæge*, « avec l'aube », les cors et trompettes de l'armée d'Hygelac, l'oncle de Beowulf, arrivant à leur rescousse.

Plus tard dans l'histoire, les hommes des cantons alpins de Suisse avaient des cors aux noms spéciaux (comme Grond, le bélier du Nazgûl), le « Taureau » de Schwyz et la « Vache » d'Unterwalden : les chroniques rapportent qu'ils sonnent avec défi dans la nuit alors que les Suisses se regroupent après la débandade de la bataille de Marignan. Olifant, le cor de Roland, est également célèbre, bien que son porteur soit trop fier pour le sonner et appeler à l'aide. Plus tard, le monde chevaleresque allait se détourner du cor, préférant ce qu'on nomme dans *Sire Gauvain* le *nwe nakryn noise*, le bruit d'une invention récente (et inspirée des Turcs), la timbale.

Mais dans *Le Seigneur des Anneaux*, le cor de Boromir possède toujours l'ancienne symbolique. Boromir sonne son puissant cor d'aurochs quand il quitte Fendeval, et Elrond lui en fait le reproche, mais la réponse est téméraire : « Bien qu'il nous faille dorénavant marcher parmi les ombres, je refuse de partir comme un voleur dans la nuit. » Il le sonne encore une fois en défi quand le Balrog arrive sur le Pont de Khazad-dûm, et même « l'ombre de feu » s'arrête un instant en l'entendant. Si le coq signifie un nouveau jour, la résurrection et l'espoir, les cors signifient le défi, la témérité, le fait de continuer même quand il n'y a plus d'espoir : deux réponses au dilemme existentiel posé par le Nazgûl, et il est possible que la réponse païenne ou préchrétienne soit la plus forte. Elle stoppe le Nazgûl, comme elle l'a fait pour le Balrog.

Dans quelle mesure le lecteur a-t-il connaissance de tout cela ? Une grande partie, comme le cor de Boromir ou le cor de Gúthlaf dans le chapitre V, est déjà dans l'histoire et ne peut être ratée. Les autres images, comme celle de l'aube, sont trop familières pour nécessiter une explication. La scène peut effectivement être vue comme une succession de coïncidences, avec le coq qui chante parce qu'il chante, sans aucune notion de ce qui se joue à ce moment, et les cors sonnant « comme » en réponse, sans aucun lien avec le Nazgûl ou le problème

du « néant » rendu visible. Mais c'est un lecteur bien engourdi qui ne voit que le contexte immédiat.

Il en va de même pour une scène qui semble aller complètement dans l'autre sens, se dirigeant vers le désespoir tout comme la scène aux portes de Minas Tirith se dirige vers la défiance : Frodo et Sam dans les Marais Morts. Les hobbits progressent dans les marais, guidés par Gollum, quand ils commencent à voir les feux follets, les « flammes vaporeuses » des gaz marécageux. Gollum les appelle les chandelles de cadavre. Sam remarque que Frodo semble hypnotisé par les feux follets, et lui dit de ne pas les regarder. Puis il trébuche et se retrouve le visage dans l'eau, avant de ressortir la tête d'un bond avec horreur : « Il y a des choses mortes. » Frodo, parlant toujours d'« une voix rêveuse », confirme :

« Je les ai vus aussi. Dans les mares, à la lueur des chandelles. Ils gisent dans toutes les mares, de pâles visages, mauvais, et de nobles visages, tristes. De fiers visages, de belles gens, des algues dans leurs cheveux d'argent. Mais tous immondes, tous putrides, tous morts. Une lumière infâme en émane [...] Je ne sais pas qui ils sont »

Gollum a une explication toute simple : « Il y a eu une grande bataille, il y a longtemps » ; la Bataille de Dagorlad en effet, et ce sont les victimes dans leurs tombes. Mais Sam ne le croit pas, « Les morts ne sont pas là pour de vrai, impossible ! », et il semble avoir raison, car Gollum a testé sa théorie et tenté de creuser jusqu'aux tombes, sans succès : « Pas possible de les atteindre, pas possible d'y toucher [...] Seulement pour voir, pas pour toucher. »

Que signifient ces visages ? Ce qui les rend inquiétants c'est qu'ils sont tous les mêmes, à présent. Ils semblent appartenir aux victimes des deux camps, les serviteurs de Sauron « de pâles visages, mauvais », les hommes et elfes qui les ont combattus, « des nobles visages, tristes ». Mais au final, tout se ressemble. La séquence dans son entier a évoqué pour de nombreux lecteurs les champs de bataille de la Première Guerre mondiale (Tolkien a passé trois mois sur le front de la Somme), où la guerre statique a laissé les morts sans tombe pendant des années, où les morts des deux camps se retrouvaient inextricablement confondus.

Cela peut aussi expliquer le fait, sans surprise, que les corps des deux camps pourrissent de la même façon, ils finissent tous « morts » et « putrides ». Mais dans la vision de Frodo, même les visages « nobles » sont « tristes », et ils ne sont pas juste putrides, ils sont immondes ; ils possèdent tous une « lumière infâme ». On a là plusieurs implications sous-jacentes. Que tout cela n'a servi à rien (une

pensée qui n'est jamais très éloignée du sentiment de « défaite ultime » des personnages du livre) ; que Sauron, bien que vaincu sur le champ de bataille, a d'une façon ou d'une autre réussi à prendre sa revanche sur les morts, et les tient maintenant sous son contrôle ; et peut-être la pire idée de toutes, que les morts sont hostiles aux vivants, qu'ils ont appris quelque chose dans la mort qu'ils ignoraient auparavant.

Comme on l'a dit précédemment, il y a des traces, dans le chapitre du spectre des tertres, que le spectre contrôle encore les morts qui sont dans son tertre, qu'il est peut-être lui-même un des morts, un de ceux qui ont combattu le Sire-Sorcier de l'Angmar, devenu à présent maléfique par une sorte de décomposition psychologique. On retrouve une peur similaire puissamment exprimée par Un-man dans *Perelandra ou Le Voyage vers Vénus* de Lewis, l'Un-man qui n'est autre que le scientifique Weston possédé par une entité diabolique : mais l'élément horrible, c'est que l'esprit même de Weston semble toujours exister sous la possession, et appeler à l'aide, terrifié de sombrer dans ce qu'il voit être le destin inévitable de tous ceux qui meurent.

Le concept est classique et païen, remontant à Homère, et Lewis et Tolkien et tous les Inklings le rejetaient violemment sans le moindre doute. Mais ils ne l'oublièrent pas pour autant. Peut-il être vrai ? Sam suggère en fait que c'est « une diablerie manigancée dans la Terre Sombre », une illusion, envoyée pour faire exactement ce qu'elle fait, causer la peur et le désespoir, et c'est la réponse rassurante. La seule chose à faire, c'est ce que font les hobbits, de continuer quand même. Mais la tache de la vision demeure. Le défi des cors est une image du *Seigneur des Anneaux*, mais les Marais Morts offrent un rappel de tout ce qui doit être défié. Ce sont les deux côtés de la même question existentielle, dans un monde où l'on ne connaît pas encore le salut éternel, et chacune renforce l'autre.

On trouve un parallèle au dilemme que nous venons de voir dans une scène largement sous-estimée et minimisée du Livre V/9, « Le Dernier Débat ». Legolas et Gimli se promènent dans Minas Tirith pour visiter la ville. Gimli regarde l'architecture d'un œil critique : « Il y a de bons ouvrages de pierre, ici, dit-il en examinant les murs ; mais il y en a également de moins bons. » Legolas est plus appréciatif, et remarque que si le Gondor peut toujours donner naissance à des hommes comme Imrahil alors même que le royaume est sur le déclin, alors ses habitants avaient dû être fort illustres au faîte de sa gloire. « [S]ans doute la bonne maçonnerie est-elle la plus ancienne », dit Gimli, à moitié d'accord, mais il continue par une généralisation :

« Il en va toujours ainsi de ce que les Hommes entreprennent : un gel survient au printemps, ou une flétrissure en été, et ils faillent à leur promesse. »

« Mais leur semence faillit rarement, dit Legolas. Elle pourrira dans la poussière pour mieux resurgir en des temps et des endroits inattendus. L'œuvre des Hommes continuera au-delà de notre époque, Gimli. »

« Et n'aboutira en fin de compte qu'à des espoirs déçus, je suppose », dit le Nain.

« À cela, les Elfes ne savent pas la réponse », dit Legolas.

À ce moment, ils ne parlent plus de l'architecture. On a fortement l'impression qu'ils prédisent également la fin du Troisième Âge et la future domination de l'homme. Mais se pourrait-il également que ces deux créatures censées ne pas avoir d'âme, un elfe et un nain, soient en train de discuter (sans bien sûr en avoir la moindre conscience) de l'Incarnation, de la Venue du Fils de l'Homme ? Il y a un fort élément de parabole dans l'image de la graine utilisée par Legolas, et ce qu'il dit sur « l'œuvre des Hommes » survivant plus longtemps à ceux de son espèce et celle de Gimli s'est révélé vrai, dans notre monde.

Néanmoins, la réponse pessimiste de Gimli peut également être considérée comme vraie. Elle serait entièrement vraie sans modalisation, du point de vue chrétien, si l'humanité déchue n'avait pas été sauvée par une Puissance extérieure, une Puissance au-delà de l'humanité qui est néanmoins devenue humaine. Mais comme le dit Legolas, les elfes ne savent rien à ce propos. Ou comme le dit Tolkien dans son essai sur le conte de fées : « Les elfes ne s'intéressent pas en premier lieu à nous, ni nous à eux. Nos destins sont distincts. » (*Les Monstres et les Critiques*, p. 144)

Legolas et Gimli continuent pour raconter aux hobbits leur histoire dans les Chemins des Morts ; et Gandalf, dans le « dernier débat » lui-même, rappelle à tout le monde qu'« il ne nous appartient pas de régler toutes les fortunes du monde ». Après le coup d'œil momentané « au-delà du cadre », les personnages retournent à leurs affaires, les affaires inévitablement limitées de la Terre du Milieu.

L'endroit où la Terre du Milieu se rapproche le plus du xx^e siècle cependant est sans aucun doute le Comté, et l'instinct qui a poussé certains commentateurs à voir « Le Nettoyage du Comté » comme une sorte de commentaire de Tolkien sur son époque et son pays n'était pas entièrement faux. Plutôt que de le voir juste comme une allégorie de l'Angleterre de l'après-guerre cependant, on peut appliquer ce qui est dit à une situation plus générale : celle d'une société souffrant non seulement d'une mauvaise règle politique, mais d'une étrange crise de confiance généralisée.

On retrouve un diagnostic similaire de l'Angleterre en des termes entièrement réalistes chez le grand auteur de fables contemporain de Tolkien, George Orwell, bien qu'il ne le fasse pas dans 1984 mais dans

son roman relativement négligé de l'entre-deux-guerres, *Un peu d'air frais* (1938). Dans ce roman, on constate un élément étrange et inexplicable : bien que George Bowling, le personnage principal, sache parfaitement bien ce qu'il veut faire de sa vie (aller à la pêche), il n'en a jamais l'occasion jusqu'à ce qu'il soit trop tard, et quand il le fait, le monde idyllique de l'enfance dont il se souvient a complètement disparu sous les développements d'urbanisme, les sources, les poissons, la ville, la vie sociale, la communauté, tout. Mais pourquoi a-t-il accepté docilement le gaspillage de sa vie et de ses espoirs ?

Pourquoi, pour revenir à la Terre du Milieu, les hobbits du Comté acceptent-ils docilement de se faire diriger, alors qu'ils ont clairement la force de résister, et ne rencontrent-ils que peu d'opposition quand ils finissent par le faire ? Ils n'ont pas de dirigeants ; ils sont confus ; ils (ou certains d'entre eux) sont, comme les Cavaliers, désorientés par la Voix de Saruman, la persuasion insistante du jargon politique moderne. Dans *Le Seigneur des Anneaux*, le remède à ce jargon est le cor d'Eorl le Jeune, fabriqué par les nains, pris dans le trésor du Ver Scatha, offert à Merry par Éowyn : « Qui en sonnera dans le besoin sèmera la peur dans le cœur de ses ennemis et la joie dans le cœur des siens, et ils l'entendront et viendront à lui. »

Dans le Comté, la rébellion commence dès que Merry le sonne, disant : « Je vais sonner du cor du Rohan, et leur donner une musique comme ils n'en ont jamais entendu. » Immédiatement, la paralysie disparaît. Tout le monde semble se réveiller. Non seulement ils savent ce qu'ils veulent (ils l'ont toujours su, comme George Bowling chez Orwell), mais ils n'hésitent plus à aller le chercher et rejeter la destruction systématique et vaine (jeter des ordures dans les sources, abattre tous les arbres le long de la route de Belleau, abattre l'Arbre de la Fête) qui accompagne Saruman et ce qu'il défend.

Dans *Le Seigneur des Anneaux*, le cor de Rohan symbolise le rejet du désespoir qui est l'arme principale de Sauron, et qui louvoie constamment à la lisière de l'histoire, dans le tertre, dans les Marais des Morts, dans la Forêt de Fangorn, dans le Mordor, et même dans le Comté. Hors du *Seigneur des Anneaux*, il symbolise peut-être *Le Seigneur des Anneaux*. Si Tolkien devait choisir un symbole pour son histoire et son message, je pense que ce serait le cor d'Eorl. Il aurait aimé le sonner dans son propre pays, et disperser le nuage de désillusion de l'après-guerre et de l'après-foi, la dépression, l'acceptation qui suit de façon si étrange (il l'a vue deux fois dans sa vie) la victoire. Et peut-être l'a-t-il fait.

STYLE ET GENRE

Il est essentiel de faire un dernier et court commentaire concernant

le genre du *Seigneur des Anneaux*. D'une façon évidente, il a créé son propre genre. La trilogie d'Heroic Fantasy – un genre, ou sous-genre, totalement inconnu jusqu'à ce que Tolkien en écrive une – est maintenant devenue un incontournable des maisons d'édition, évidemment en imitation et émulation du *Seigneur des Anneaux*. Mais ce dernier est-il également un roman ? Ou un *romance* ? Ou une épopée ? La difficulté de décider est en elle-même un indice.

La description la plus complète [en anglais] que l'on possède des modes littéraires est celle de Northrop Frye dans son livre *Anatomy of Criticism*, sorti juste après *Le Seigneur des Anneaux*, en 1957. Frye ne mentionne jamais *Le Seigneur des Anneaux* dans l'*Anatomy*. Cependant, le cadre qu'il nous donne permet à la fois de classer *Le Seigneur des Anneaux* et de voir en quoi ce livre est une anomalie. Du point de vue de Frye, il y a cinq modes littéraires très généraux, définis uniquement par la nature de leurs personnages.

En haut de l'échelle se trouve le mythe : si les personnages d'une œuvre sont « d'un genre supérieur à la fois aux autres hommes et à leur environnement », déclare Frye, alors « le héros est une créature divine et son histoire est un mythe ». Si l'on descend d'un degré, on trouve le *romance*, ce récit romanesque où les personnages ne sont différents qu'en « degré » (pas en genre) aux autres hommes et à leur environnement. Le niveau inférieur est l'imitation élevée, le niveau caractéristique de la tragédie ou de l'épopée, où les héros et héroïnes sont « supérieurs en degré aux autres hommes mais pas à [leur] environnement naturel ». Si l'on descend encore d'un degré, on trouve l'imitation basse, le niveau des romans classiques de Jane Austen ou Henry James, où les personnages sont au même niveau et possèdent les mêmes capacités que nous, mais ne sont peut-être pas de la même classe sociale. Vient enfin l'ironie, où nous nous voyons observer d'en haut des personnes plus faibles ou plus ignorantes que nous-mêmes, où les héros sont des antihéros et sont souvent traités de façon comique.

Où se classe *Le Seigneur des Anneaux* dans ce schéma ? La réponse est évidemment : à tous les niveaux. Commençons par les hobbits, ils sont clairement dans l'imitation basse, au moins la plupart du temps. Comme discuté dans le chapitre I, leurs interactions constantes avec des personnages d'un niveau supérieur peuvent les tirer vers le parler, l'habillement et l'action héroïques, mais c'est souvent considéré comme étrange, de leur propre point de vue : le Vieux Gamgie regarde l'armure de son fils et dit, pas le moins du monde impressionné : « Où est-ce qu'est passé son gilet ? J'suis pas friand de toute c'te quinquallerie. »

Sam en particulier (encore plus que Gollum/Sméagol) a tendance à tomber dans l'ironie, en particulier dans sa relation avec Frodo qui

rappelle en fait la paire romanesque/ironique la plus célèbre de la littérature, Don Quichotte et Sancho Pança. Avec ses proverbes, son bon sens (son nom anglais Samwise vient du vieil anglais *sám-wís*, « semi-sage »), son sens pratique réflexe et borné, il tend à toujours faire descendre d'un cran le niveau stylistique des scènes dans lesquelles il est impliqué, même les scènes tendant vers le mythique comme le passage sur les cordes en Lórien.

Presque tous les hommes sont à un niveau supérieur. Éomer, par exemple, ou Boromir sont des figures caractéristiques de l'imitation élevée, des chefs, des rois, plus forts et plus audacieux que la vie quotidienne, mais mortels, sans pouvoirs surnaturels. Aragorn cependant, bien qu'il reste à leur niveau la plupart du temps, par une dissimulation volontaire, est différent : il peut convoquer les morts, il peut soumettre le palantír à sa volonté, il vit en pleine santé jusqu'à deux cent dix ans et peut contrôler les circonstances de sa mort. Lui, et ses compagnons non humains comme Legolas, Gimli et Arwen, et toutes les créatures non humaines de la Terre du Milieu sont des figures de *romance*.

Enfin, les personnages comme Gandalf, Bombadil et Sauron sont très proches du niveau du mythe. Ils ne sont pas exactement des « créatures divines », mais ils ne sont pas non plus humains, ils sont intermédiaires (en fait, Gandalf et Sauron sont des Maiar, une classe de créatures inventée par Tolkien). En outre, l'histoire dans son ensemble aspire parfois à la signification mythique, comme on vient de l'étudier. Cette aspiration n'est limitée que par le refus de l'auteur d'aller franchement vers « le mythe véritable », qui serait une catégorie supérieure, la sixième catégorie au-delà du classement proposé par Frye. Mythe véritable, révélation, ou, selon le mot même de Tolkien, *evangelium*, quel que soit le nom, il refuse de faire plus que l'évoquer.

Dans sa conférence « Du conte de fées », il développe l'argument que les contes de fées peuvent avoir une touche de cela, laisser entrevoir un rayon de cette lumière par l'eucatastrophe, mais ne doivent pas le laisser entrer, au risque de déchirer « la toile même du conte ». (*Les Monstres et les Critiques*, p. 191)

En bref, *Le Seigneur des Anneaux* est un *romance*, mais qui est en négociation continue avec le roman traditionnel bourgeois, et qui suit de nombreuses conventions de ce dernier. Cependant, tous les niveaux interagissent continuellement et de façon très stimulante. Gandalf, Aragorn, Théoden, Merry et Pippin peuvent être tous réunis dans des scènes comme l'arrivée à Isengard, représentant en quelque sorte les cinq niveaux en même temps, et ils passent facilement de la conversation aimable des hobbits sur l'herbe à pipe à « la parole du plus vieux des êtres vivants », et des remarques lourdes de suggestion

sur la nature du « hasard » et de la « chance ».

Théoden lui-même est difficile à placer sur l'échelle de Frye. De prime abord, il est comme son neveu Éomer, mais il devient également « Théoden Nouveau », revitalisé comme Gandalf, capable à l'heure de sa mort de voir au-delà du trépas. La poésie du Comté peut être à la fois dans l'imitation basse et dans le mythe, selon qu'on pense à de véritables forêts ou à la forêt comme une image de la vie et du monde. La flexibilité avec laquelle Tolkien passe d'un mode à l'autre est l'une des principales causes du succès du *Seigneur des Anneaux*.

Il est à la fois ambitieux (bien plus que les romans ne peuvent l'être) et insidieux (il trompe la vigilance du lecteur moderne, entraîné à rejeter, ou traiter par l'ironie, les soupçons de tragédie ou d'épopée). C'est ainsi que Tolkien a finalement résolu le problème apparu dans *Le Hobbit* : comment rassembler le monde moderne du Comté et des Bessac et le monde héroïque des ours-garous et des dragons et de Thorin Lécudechesne.

Le mode littéraire est déterminé bien sûr par le style, et les niveaux stylistiques de Tolkien s'élèvent de la même façon que les genres. Au sommet nous avons le « psaume » de l'aigle annonçant la chute de Sauron ; en bas peut-être les orques ou Gollum/Sméagol se parlant à lui-même. La plupart des variations de Tolkien depuis le niveau médian du roman bourgeois ont ennuyé les commentateurs, car ils ne sont pas habitués à la littérature ancienne ou à la littérature contemporaine populaire.

Tolkien a été critiqué pour avoir écrit dans un style pour adolescents, encore une fois par Edwin Muir, et curieusement, il y a longtemps, par Terry Pratchett dans la *Bath and Evening Chronicle* du 7 décembre 1974. Il est vrai que le badinage des hobbits ressemble parfois aux vieilles histoires d'écoles anglaises, ravivées aujourd'hui par le succès inattendu de la série « Harry Potter » de J.K. Rowling. Tolkien a également été condamné pour son style archaïque (bien sûr délibéré dans les scènes du niveau de l'imitation élevée ou du *romance*).

Il y a cependant une sorte de présomption chez les critiques littéraires, souvent complètement ignorants de l'histoire de leur propre langue, qui disent à Tolkien quoi penser de l'anglais. Tolkien aurait pu, à n'importe quel moment et sans même essayer, réécrire n'importe lequel de ses supposés passages archaïques soit dans un langage réellement archaïque, soit en moyen anglais ou en vieil anglais, ou dans un argot contemporain normal et populaire.

Dans une lettre composée (mais jamais envoyée) pour un ami, Hugh Brogan, qui s'était plaint de cette façon, Tolkien s'est effectivement adonné à cet exercice, réécrivant le court discours de Théoden qui commence par « Non, Gandalf ! » dans « Le Roi de la

Salle Dorée » (voir *Lettres*, pp. 320-321), tout d'abord avec une sorte d'archaïsme poussé incluant l'ancien préfixe négatif et la deuxième personne *thou* (de sorte que *you know not* devient *thou n[e] wost*), puis en anglais moderne :

Not at all my dear Gandalf. You don't know your own skill as a doctor. I shall go to the war in person, even if I have to become the first casualties...

(Pas du tout mon cher G. Vous ignorez vos talents de médecin. Les choses ne vont pas se dérouler ainsi. J'irai à la guerre en personne même si je dois être un des premiers à mourir.)

« Et puis ? » demande Tolkien. Comment une personne moderne, parlant ainsi, ferait pour exprimer le sentiment héroïque de Théoden « *Thus shall I sleep better* » (« Je n'en dormirai que mieux ») ? Comme le dit Tolkien :

Mais les personnes qui pensent de cette manière ne parlent pas une langue moderne. On pourrait avoir : « *I shall lie easier in my grave* » (je ne reposerais que mieux dans ma tombe) ou « *I should sleep sounder in my grave like that rather than if I stayed at home* » (je dormirais plus profondément dans ma tombe, bien plus que si je demeurais chez moi) – pourquoi pas. Mais cela serait un manque de sincérité dans la façon de penser, un hiatus entre le mot et le sens. Car un Roi parlant dans un style moderne ne penserait en réalité pas du tout en ces termes [...] Comme un non-chrétien faisant référence à quelque croyance chrétienne qui en fait ne l'émeut pas du tout.

Tolkien pouvait amener un style moderne en Terre du Milieu : Smaug l'utilise par exemple, ainsi que Saruman. Mais il connaissait les implications du style, et du langage, mieux et de façon plus professionnelle que pratiquement n'importe qui au monde. La flexibilité de ses nombreux styles et langages ; leur résonance aux plus hauts niveaux ; la capacité de tendre vers la signification mythique et universelle, tout en restant ancré dans l'histoire : ce sont trois raisons puissantes et largement inconnues de l'attrait continu du *Seigneur des Anneaux*.

8. John Milton, *Le Paradis perdu*, trad. d'Armand Himy, Imprimerie Nationale, 2001, Livre IX, vers 32-34.

9. Shakespeare, *Macbeth*, trad. de Maurice Maeterlinck, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 990 pour la première citation et p. 1008 pour la seconde.

10. Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, trad. de Jean-Michel Déprats, Éd.

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 853.

11. Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, trad. d'André Gide (1938), in *Œuvres Complètes, Tragédies II*, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1088.

CHAPITRE V

LE SILMARILLION : L'ŒUVRE DE SON CŒUR

LAIS ET SAGESSE PERDUE

La publication et le succès du *Seigneur des Anneaux* en 1954-1955 ont laissé Tolkien presque dans la même position qu'en 1937 après la publication et le succès du *Hobbit*. Les éditeurs voulaient une suite, et cette fois ils étaient soutenus, ainsi que le fils et successeur de Stanley Unwin, Rayner, l'a confirmé dans un ouvrage de 1995, par un nombre croissant de lecteurs enthousiastes. Mais Tolkien n'avait aucune suite disponible sous la main, ni même en tête. Ce qu'il avait serait appelé de nos jours (mot qu'il aurait détesté) un *prequel* : le « Silmarillion », qui existait dans de nombreux manuscrits et sous de nombreuses formes. Il n'avait jamais été capable de préparer ce matériau narratif pour la publication de façon complètement satisfaisante, bien qu'il ait continué à le travailler pendant presque vingt ans encore, jusqu'à sa mort ; tous les « Silmarillion » qui existent à l'heure actuelle ont été publiés de façon posthume.

Néanmoins, c'était l'œuvre de son cœur, qui l'a occupé pendant beaucoup plus de temps que *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*. Les œuvres plus connues sont en quelque sorte seulement des ramifications, des branches secondaires, de l'immense chronique/mythologie/légendaire qu'est le « Silmarillion », et que nous avons découvert en premier sous la forme d'une narration suivie publiée en 1977 (appelée *Le Silmarillion* pour la distinguer), puis dans plusieurs des douze volumes de *l'Histoire de la Terre du Milieu* publiés entre 1983 et 1996, les treize œuvres (car on y ajoute les *Contes et légendes inachevés de Númenor et la Terre du Milieu* publié en 1980) ayant été éditées par Christopher, fils et exécuteur littéraire de Tolkien.

Tolkien commence à travailler sur les prémices d'une partie du *Silmarillion* dès 1913, quand il amorce « L'histoire de Kullervo », « romance en vers et en prose » longtemps inédit et qui ressemble dans les grandes lignes à l'histoire de Túrin, le futur chapitre 21 du *Silmarillion* de 1977. Fin 1916, alors en convalescence après avoir contracté la fièvre des tranchées lors de la bataille de la Somme, il écrit une version bien plus développée et suivie de l'histoire elfique,

terminée (ou tout du moins abandonnée) en 1920, et publiée en 1983-1984 dans les deux volumes du *Livre des contes perdus*.

Pendant ses années à l'université de Leeds (1920-1925), il commence à mettre en vers les deux principales parties de cette histoire elfique, les contes de Tûrin et Beren, qui seront finalement publiés dans *Les Lais du Beleriand* en 1985. En 1926, quand il envoie certains de ces poèmes à son ancien professeur R.W. Reynolds, Tolkien écrit un aperçu ou « Esquisse de la Mythologie » pour offrir une toile de fond à Reynolds, esquisse que l'on retrouve sous le titre « Le Premier Silmarillion » dans *La Formation de la Terre du Milieu* (1986), bien que comme souvent avec la plupart de ses écrits, la version publiée contienne de profondes réécritures effectuées entre 1926 et 1930.

Entre 1930 et 1937, date de publication du *Hobbit*, l'« Esquisse » est réécrite sous une forme plus développée intitulée « Quenta » ou « Quenta Noldorinwa », puis à nouveau réécrite sous le titre « Quenta Silmarillion » (le premier est publié dans *La Formation de la Terre du Milieu*, le second dans *La Route Perdue* en 1987). C'est cette dernière version, dans sa forme originale, « un beau et élégant manuscrit », qui est envoyée à Stanley Unwin en 1937 avec le poème « La Geste de Beren et Lúthien » (le plus long des *Lais du Beleriand*), lorsque l'éditeur demande une suite au *Hobbit*. Le lecteur de la maison d'édition accueille ce manuscrit avec perplexité, d'autant plus qu'il semble n'avoir reçu que le poème et la partie en prose de la « Quenta Silmarillion » ajoutée comme explication du contexte.

L'ensemble est rejeté avec amabilité par Stanley Unwin qui le qualifie de « mine à explorer pour écrire d'autres livres comme *Le Hobbit* plutôt qu'un livre en lui-même » (voir *Les Lais du Beleriand*, pp. 616-620). Tolkien se détourne de ces histoires pour écrire *Le Seigneur des Anneaux*, mais une fois ce dernier achevé, d'abord après la fin de l'écriture en 1951 puis après la publication en 1955, il recommence à travailler sur l'histoire elfique, cette fois sous le titre « La Quenta Silmarillion Tardive », publiée en deux phases dans les volumes X et XI de *l'Histoire de la Terre du Milieu*, *Morgoth's Ring* (1993) et *The War of the Jewels* (1994).

Ce résumé simplifie énormément la complexité du développement du *Silmarillion* (Charles Noad en a proposé une description bien plus détaillée, voir les Références bibliographiques en fin de volume), car les versions citées ci-dessus ont souvent été écrites et réécrites, devenant dans certains cas « un palimpseste chaotique, un mille-feuille de corrections ». Tolkien a en outre écrit de nombreux ensembles d'« Annales » correspondant au même matériau narratif, dont certaines sont composées en vieil anglais : « Les Annales de Valinor », « Les Annales du Beleriand », « Les Annales Grises » et « Les Annales

d'Aman » qui figurent toutes dans les volumes IV-V et X-XI de l'*Histoire de la Terre du Milieu*.

Il peut alors sembler impossible de réussir à établir un tableau complet à partir de cette masse de matériau hétérogène, d'obtenir une « tradition fixe », comme le dit Christopher Tolkien, sans jamais avoir un « texte fixe », mais quelques rais, de lumière peut-on espérer, peuvent sans doute y être distingués.

Cela ne surprendra plus personne à ce stade si l'on avance que Tolkien tire une partie, et une partie vitale, de son invention de sa volonté de trouver une solution entièrement nouvelle à un problème mythologique ancien. Il ne fait aucun doute que la croyance dans les « elfes » (*álfar* en vieux norrois, *ylfe* en vieil anglais) était largement répandue dans l'antiquité germanique : mais les mots pour désigner ces créatures semblaient curieusement contradictoires.

L'Islandais Snorri Sturluson, dont le récit en prose de la mythologie nordique reste la seule référence à demi cohérente, connaissait à la fois les *ljósálfar*, elfes de la lumière, et les *dökkálfar*, elfes de l'ombre, mais également les *svartálfar*, elfes sombres, bien que l'endroit où ils vivent, *Svartálheim*, soit également le pays des Nains. D'autre part, on trouve en vieil anglais des mots comme *wuduælf* (elfes des bois) et *wæterælf* (elfes des eaux). Comment peut-on rassembler tous ces éléments ? Les elfes sombres sont-ils les mêmes que les elfes de l'ombre et sont-ils tous les mêmes que les nains ?

L'OED semble accepter cette solution, croisant les références pour « nain » et « elfe » de façon assez lâche, mais leur définition reste plutôt vague. Les récits anciens distinguent les deux espèces de façon parfaitement claire, les nains étant associés aux activités de la mine, de la forge et au monde souterrain, les elfes liés à la beauté, la grâce, la danse et la forêt. L'illustre prédécesseur de Tolkien, Jacob Grimm, s'est également arrêté sur ce problème, mais sa *Deutsche Mythologie* (traduite en anglais en 1884 sous le titre *Teutonic Mythology*) n'arrive pas à conclure, terminant une discussion plutôt vague par une remarque encore une fois évasive : peut-être les « elfes de l'ombre » se situent-ils en quelque sorte entre les « elfes de la lumière » et les « elfes sombres » « pas tant noirs que sombres, fanés ». Il serait surprenant que Tolkien n'ait pas lu ce passage dans sa jeunesse, et n'en ait pas été ennuyé.

Au cœur de son histoire elfique, on trouve une distinction très différente. Les elfes ne sont pas séparés par leur couleur (noir, blanc et « fanés »), mais par leur histoire. Les « elfes de la lumière » sont ceux qui ont « vu la Lumière », la Lumière des Deux Arbres qui ont précédé le Soleil et la Lune, en Aman, ou Valinor, les Terres Immortelles de l'Ouest ; les « elfes de l'ombre » sont ceux qui ont refusé de faire le voyage et sont restés en Terre du Milieu, où de nombreux elfes de la

lumière sont néanmoins revenus, exilés ou bannis.

Les elfes de l'ombre qui sont restés dans les forêts du Beleriand sont bien sûr également décrits comme des elfes Sylvains. Quant à la connexion avec les nains, les deux espèces sont clairement distinctes chez Tolkien et ne se mélangent pas, mais elles s'associent parfois. Les elfes peuvent vivre sous terre et recevoir des noms admiratifs de la part des nains, comme Finrod « Felagund » (< *felak-gundu* « sculpteur de cave » dans la langue des nains). Il serait donc naturel, à mesure que le temps passe et que la mémoire se perd, que les hommes ne sachent plus bien si tel personnage était jadis un elfe ou un nain, ou quelle était vraiment la différence.

Un des buts principaux des créations de Tolkien a toujours été de « conserver les preuves », de sauver ses sources anciennes des accusations hâtives d'excentricité ou d'imprécision. Conserver les preuves permet en outre de générer des histoires, dans le cas présent l'histoire complexe des errances, séparations et retours des elfes, parfaitement résumée dans le chapitre 8 du *Hobbit* :

La plupart de ces elfes [sylvains] [...] descendaient des anciennes tribus qui ne s'étaient jamais allées en Faerie, dans l'Ouest. Les Elfes clairs, les Elfes profonds et les Elfes marins, eux, s'y étaient rendus, et durant les nombreux siècles où ils vécurent là-bas, ils devinrent plus beaux, plus sages et plus érudits, et ils inventèrent cet art qui leur permet de créer des choses belles et merveilleuses par le savoir-faire et la magie, avant que certains d'entre eux ne décident de revenir dans le Vaste Monde. Les Elfes sylvains s'attardèrent en ce Vaste Monde dans le crépuscule de notre Soleil et de notre Lune, mais ils préféraient de beaucoup les étoiles ; et ils errèrent sous les grands arbres, dans les vastes forêts de contrées aujourd'hui perdues.

Le langage et la nationalité sont deux éléments facilement repérables dans la tradition du *Silmarillion*. Tolkien a souvent déclaré, aussi énergiquement qu'il le pouvait, et peut-être même en étant sur la défensive (il n'était pas sans savoir qu'écrire des contes de fées était vu par les autorités universitaires comme une distraction de son véritable travail de professeur de langue), que toute son œuvre était « d'inspiration *fondamentalement linguistique* » (c'est lui qui souligne). Les « autorités universitaires » peuvent bien considérer qu'écrire des fictions est un loisir, plus ou moins pardonnable, mais à ses yeux ce n'en était pas un « dans le sens où ce serait quelque chose différent d'un travail, qui sert à se changer les idées ». Au lieu de ça, « l'invention des langues est la fondation. Les “histoires” ont été

conçues pour procurer un monde aux langues, plutôt que l'inverse ».
(voir *Lettres*, notamment la n° 165 d'où est tirée cette citation).

Ainsi, on peut tout à fait dire que la principale racine du *Silmarillion*, et tout ce qui en a résulté, est l'invention des langues elfiques, le quenya (le « latin des elfes », la langue des elfes de la Lumière), et le sindarin, le langage du Beleriand, des elfes Sylvains. Il serait encore plus exact de dire que la véritable racine est la relation entre les deux langues, avec toutes les modifications de sons et de sens qui finirent par créer deux langues mutuellement incompréhensibles issues d'une racine commune, et toute l'histoire de la séparation et des expériences différentes que ces évolutions impliquent ; les meilleures discussions sur ces dernières se trouvent sur le site Internet de Carl Hostetter (voir les références bibliographiques en fin de volume). Ce type d'évolution était le principal champ professionnel de Tolkien, comme celles qui ont généré, par exemple, le gotique, le norrois et l'anglais à partir d'une racine commune, peut-être préservée dans les runes des anciens monuments de Scandinavie.

Il a lui-même suggéré que la relation entre le quenya et le sindarin était semblable à celle entre le latin et le gallois, bien qu'il n'y ait probablement personne à l'heure actuelle capable d'apprécier ce lien. Cependant, pour obscurs qu'aient été les intérêts linguistiques de Tolkien, il pouvait prétendre, et il l'a fait de nombreuses fois dans les conférences de sa fin de carrière, qu'il avait prouvé la force de son idée par la démonstration sinon par l'argumentation : enraciner une histoire dans le langage *fonctionne*, même pour ceux qui n'ont aucun intérêt pour les langues, ou qui ignorent qu'ils peuvent en avoir un.

Les opinions de Tolkien sur la nationalité sont peut-être encore plus personnelles, bien qu'elles soient claires et logiques. Son nom de famille vient de l'allemand, il le savait parfaitement, c'est une variante du surnom *tollkühn*, « téméraire ». Cependant, il se voyait « bien plus Suffield (une famille issue d'Evesham dans le Worcestershire) », et comme sa famille, « intensément anglais (pas britannique) ». Le problème avec cela, et personne n'était mieux placé que lui pour le savoir, est que la tradition autochtone anglaise, à la suite de la Conquête Normande et la supplantation par le français et le latin, a été largement, voire complètement, éliminée.

Jacob et Wilhelm Grimm, cherchant les reliques du passé de leur pays dans les contes pour enfants du XIX^e siècle, avaient ramassé un butin assez respectable, de même que ceux qui avaient suivi leurs traces pour le gaélique, l'irlandais ou le gallois. Mais le revers de la médaille de la domination de l'anglais dans les îles Britanniques et ailleurs est que ce langage est devenu international, multiculturel, le langage des gens éduqués qui n'ont pas le temps pour les fantaisies et les contes de fées. Par conséquent, malgré les débuts très précoces de

la littérature de l'anglais christianisé, la tradition autochtone s'est éteinte. Les Gallois racontent toujours les légendes du Roi Arthur, mais il n'y a (presque) pas d'histoires locales sur Hengest et Horsa ; les collections de contes de fées anglais du XIX^e siècle sont parmi les moins fournies d'Europe.

Ce que Tolkien a entrepris – il faut se souvenir que sa première longue composition s'appelle *Le Livre des contes perdus* –, c'était donc de renverser cette tendance et de rendre à l'Angleterre quelque chose ressemblant au corpus de légendes perdues qu'elle avait dû avoir à une époque. Son projet est discuté par Carl Hostetter et Arden Smith dans le volume *Centenary Conference Proceedings*, mais pour faire court, on peut dire que c'est pour cela que Tolkien a investi beaucoup d'énergie dans l'écriture des « Annales du Beleriand », et certaines des « Annales de Valinor » en vieil anglais : pour fournir un lien de communication entre l'antiquité imaginaire et les premiers temps de l'histoire anglaise. C'était là, à une plus grande échelle, le même genre d'activité que le fait d'écrire une énigme en vieil anglais pour servir d'ancêtre reconstitué à une comptine moderne (voir p. 73-74).

En outre, dans les premières versions du « Silmarillion », les histoires sont transmises par un Anglais des temps anciens, ou « Anglo-Saxon », qui se retrouve parmi les elfes et apprend leur Histoire directement de leur bouche. Cet homme, Eriol, ou *Ælfwine*, est donc témoin de la « véritable tradition des elfes » (*Le Livre des contes perdus II*, p. 290), pas des « choses confuses » racontées par les autres pays. Les efforts minutieux de Tolkien pour développer cette idée ont été récemment discutés par Verlyn Flieger dans « The Footsteps of *Ælfwine* » dans le recueil d'articles *Tolkien's Legendarium*.

Cependant, Tolkien a fait plus que de caresser l'idée – bien qu'à la fin, il l'ait trouvée intenable – que la Patrie des Elfes avait survécu pour devenir celle des Anglais, avec l'Angleterre comme l'ancienne Tol Eressëa, l'Île Solitaire, Warwick comme la cité elfique Kortirion, et le village de Great Haywood dans le Staffordshire, où il avait passé une partie de sa convalescence, comme Tavrobel, où Eriol apprend les « contes perdus » de la mythologie elfique (*Le Livre des contes perdus I*, pp. 24-25).

Cette théorie ne pouvait pas fonctionner. D'abord parce que, comme Tolkien le savait parfaitement, les Anglais étaient eux-mêmes des immigrants, arrivés dans les îles Britanniques (qui n'étaient à l'époque en aucune façon l'Angle-terre, la terre des Angles) il y a environ quinze cents ans ; et même si, comme les hobbits dans le Comté, ils ont pu « tomber amoureux de leur nouvelle patrie » et oublier qu'ils en avaient jamais connu une autre, il était impossible pour un véritable historien d'imaginer une tradition continue, dans le même endroit, s'étalant depuis l'ère préromaine et avant les ancêtres

des Gallois jusqu'à l'arrivée de ceux que Tolkien reconnaissait comme ses propres ancêtres. Néanmoins, Tolkien aurait aimé créer une « mythologie » pour son peuple, l'ancrer dans les comtés des West Midlands, et simultanément y préserver les traces des mythes et légendes qui avaient dû exister dans le passé.

L'intention de Tolkien est clairement visible dans son usage du mot « lai », comme dans *Les Lais du Beleriand*. « Lai » est maintenant un mot rare au sens vague, ce n'est qu'un mot désuet pour désigner un « poème ». Tolkien, cependant, ne le voyait pas ainsi. L'usage qu'il en fait rejoint celui d'une autre œuvre célèbre antérieure d'un siècle, les *Chants de l'Ancienne Rome* (*Lays of Ancient Rome*) de Lord Macaulay. De nombreuses personnes connaissent au moins un des poèmes de ce volume, le célèbre « Horace » qui relate l'histoire d'Horace sur le pont, mais peu de lecteurs voient aujourd'hui quel était le but de Macaulay dans ce texte.

La « préface » de ce dernier est limpide. Avant son époque (1842), des œuvres comme *L'Histoire Romaine* de Tite-Live étaient familières, figurant même au cursus obligatoire de l'école primaire depuis plusieurs siècles. Elles avaient été acceptées comme étant de l'histoire véritable, et même si certains pouvaient douter de la véracité des récits, il ne semblait pas y avoir de quelconque projet de les corriger ou d'aller chercher au-delà pour trouver les sources que Tite-Live avait utilisées (qui ont toutes disparu depuis longtemps). Cependant, avec l'avènement de la « critique radicale » en Allemagne, on a développé des méthodes (largement subjectives mais parfois linguistiques) pour démêler les strates anciennes et récentes des histoires, et séparer la tradition antique véritable des contrefaçons contemporaines.

C'est une idée largement répandue de dire que derrière les épopées gigantesques d'Homère, de Virgile, les *Histoires* de Tite-Live, *Beowulf*, et même les récits de l'Ancien Testament, il existe d'anciennes traditions pré littéraires qui furent utilisées par les auteurs postérieurs aux événements – des traditions exprimées dans de courts poèmes composés à l'époque des événements qu'ils commémorent, ou peu après. Les Allemands ont appelé ces poèmes antérieurs hypothétiques des *Lieder*, alors que les auteurs anglophones se sont divisés entre ceux qui les qualifiaient de *ballads* et ceux qui préféraient les appeler *lays*. L'*OED* définit le *lay*, dans son sens technique, comme :

le terme approprié pour une ballade historique populaire comme celles que certains supposent avoir inspiré les poèmes homériques. Certains écrivains ont fait l'erreur d'appliquer ce terme aux longs poèmes épiques comme le *Nibelungenlied* ou *Beowulf*.

Il est clair que l'éditeur de l'*OED* n'est pas convaincu ici par la théorie, avec l'allusion à des « erreurs » et au verbe « supposer », mais Lord Macaulay lui y croyait. Dans la préface des *Chants de l'Ancienne Rome*, il avance l'argument que Rome, comme l'Angleterre, possédait sa propre tradition de poésie et ballades, mais comme l'Angleterre, avait été colonisée intellectuellement par une culture considérée supérieure par les classes éduquées (la culture grecque pour Rome, la culture française pour l'Angleterre), et avait, par conséquent, supprimé ou abandonné ses racines les plus profondes. En Angleterre et en Écosse (selon Macaulay), la situation avait été sauvée presque au dernier moment par les activités d'archéologues culturels comme Thomas Percy et Sire Walter Scott, mais Rome n'avait pas eu cette chance. Cependant, quelque chose d'équivalent aux ballades de la frontière anglo-écossaise avait forcément existé dans la Rome antique ; cette « poésie de ballades perdues de Rome » avait sans doute été transformée par les semblables de Virgile et de Tite-Live en épopée et en Histoire : « ... renverser ce processus, retransformer certaines portions de l'histoire ancienne de Rome sous la forme poétique qui les a vues naître, voilà l'objet de ce livre ». Macaulay a donc écrit non seulement le poème « Horace », mais également trois autres ballades, « La Bataille du lac Régille », « Virginie » et « La Prophétie de Capys ».

En outre, un des avantages de ce procédé, qui n'aurait pas pu être poursuivi sans le travail de la critique radicale, était que même dans ces ballades supposées être anciennes, on pouvait trouver quelques indications de datation. Les critiques allemands étaient devenus extraordinairement habiles (trop habiles en général) pour débusquer les anachronismes dans les œuvres qu'ils étudiaient. Ils pouvaient déceler (ou pensaient pouvoir déceler) la différence entre le matériau original, qui remontait directement à l'événement historique qui était commémoré – dans le cas de *Beowulf*, par exemple, la mort de l'oncle de Beowulf sur le champ de bataille au VI^e siècle –, et le matériau inséré peut-être deux siècles plus tard, comme les nombreuses références chrétiennes dans *Beowulf* qui ne pouvaient venir que d'une époque postérieure à la christianisation de l'Angleterre.

L'une des conséquences néfastes de cette attitude, à laquelle Tolkien a mis un terme ferme et définitif dans sa conférence de 1936, était qu'une grande part de *Beowulf* était effectivement mise de côté, car considérée comme « fausse » par les dissecteurs trop habiles. Mais une conséquence bénéfique fut que les gens ont appris à lire l'histoire et les poèmes historiques avec une sorte de double vision, pour voir à la fois l'événement décrit et le contexte dans lequel il est décrit. Macaulay a construit ce type de vision dans « Horace » (et indiqua dans la préface qu'il l'avait fait) en incluant des remarques explicitement nostalgiques sur le « courageux temps jadis », qui

montrent que son lai fictif regarde délibérément vers le passé avec une sorte de distance historique. Il contient deux dates, l'événement et l'enregistrement. Voilà le genre de dimension éliminée par les traitements de Virgile et Tite-Live.

« Hélas pour la sagesse perdue, les annales et les vieux poètes que Virgile connaissait, et n'a utilisés que pour la confection d'une nouvelle chose ! » écrit Tolkien dans sa conférence sur *Beowulf* (*Les Monstres*, p. 54). Dans ce contexte, ce qu'il veut dire avant tout, c'est qu'on devait se concentrer sur la « chose nouvelle » (le poème qui a survécu) et pas seulement pleurer les poèmes hypothétiques qui n'étaient plus. Il n'en reste pas moins qu'il pensait également le « hélas », qu'il ressentait la tragédie de « la sagesse et les annales perdues », et voulait plus que tout créer un sentiment de distance temporelle, d'antiquité avec une antiquité encore plus ancienne derrière, qui était théorisé par les « critiques radicaux », contrefait par Lord Macaulay, et que Tolkien à son tour pensait pouvoir reconnaître dans des poèmes tels que *Sire Gauvain et le Chevalier vert*.

C'est cette quête du « parfum, cette atmosphère, cette vertu de ces œuvres si ancrées » (*Les Monstres et les Critiques*, p. 72) qui a conduit Tolkien à consacrer tant de temps et d'effort à la création de nombreuses « annales » dans différentes langues, imaginées comme les sources du « Silmarillion » ; c'est pourquoi le *Silmarillion* de 1977 est truffé de références à des poèmes dont le compilateur imaginaire s'inspire, « le Noldorantë [...] que Maglor composa avant qu'il ne soit perdu », le « Lai de Leithian », le « *Laer Cú Beleg*, le Chant du Grand Arc », pour n'en nommer que trois parmi d'autres ; et pourquoi Tolkien finit dans certains cas, comme pour le « Lai de Leithian », par écrire le lai même, créant sa propre tradition historique comme l'avait fait Lord Macaulay.

Faire tout cela implique énormément d'efforts, et les retours semblent sans doute minimes pour la plupart des gens, car l'impression de profondeur et d'âge, la capacité de lire une œuvre sur deux niveaux chronologiques à la fois, ce sont là des préoccupations plutôt obscures. Néanmoins, l'impression d'une tradition profonde et ancienne en arrière-plan, qui apparaît dans les poèmes récités par Aragorn ou Bilbo ou Sam Gamgie, constitue une grande part de la texture même du *Seigneur des Anneaux*. Peut-être que ce succès pouvait être répété dans le « Silmarillion ». Dans tous les cas, on peut sentir que c'était le plus grand désir de Tolkien, un désir qu'il a poursuivi tout au long de sa vie. Son premier poème, dans la *King Edward's School Chronicle* en 1911, était le compte rendu d'un match de rugby entre dortoirs, intitulé « *The Battle of the Eastern Field* », « La Bataille du Champ d'Orient » – le terrain de rugby de l'école étant sur Eastern Road. Comme Jessica Yates l'a remarqué, il est clairement

écrit dans un esprit héroï-comique, et dans un style très proche des *Chants* de Macaulay.

UNE MYTHOLOGIE PARALLÈLE

Commenter brièvement une tradition aussi complexe et développée que celle-ci est difficile à mener avec précision. Cependant, on peut dire que, dans les grandes lignes, l'image générale qu'avait Tolkien de l'histoire du Premier Âge est restée relativement stable. Il peut être divisé, arbitrairement, en trois parties principales, indiquées ici selon les titres et numéros de chapitre du *Silmarillion* publié en 1977.

La première « partie » est composée de l'« Ainulindalë », du « Valaquenta », et des chapitres 1-2 de la « Quenta Silmarillion » de 1977. On y raconte la création du monde, la rébellion de l'un des esprits subordonnés du Créateur, Melkor, et la décision de certains de ces esprits, les Valar, dont Melkor, de s'ancrer au sein du monde, la Terre – bien que pour eux, la Terre inclue Aman, les Terres Immortelles, en plus de la Terre du Milieu, les terres mortelles.

Les chapitres 3-8 et 11 s'intéressent à l'apparition des elfes, à la décision des autres Valar d'emprisonner Melkor afin de protéger ces derniers, à la migration des elfes de la Lumière depuis la Terre du Milieu vers Aman, et aux troubles et destructions causés en Aman par Melkor libéré et une partie des elfes. C'est là qu'apparaissent les « Silmarils ». Ce sont des bijoux façonnés par le plus grand des artisans elfes, Fëanor, et qui contiennent la lumière des Deux Arbres de Valinor, les arbres qui illuminaient le monde avant le lever du Soleil et de la Lune. Une fois les Arbres empoisonnés par Melkor et son alliée arachnide Ungoliant, leur lumière ne survit que dans les Silmarils. Mais quand on demande à Fëanor de les donner, pour qu'ils soient brisés et qu'on ressuscite la lumière des Arbres, il refuse – pour se rendre compte plus tard que Melkor les a déjà volés. Fëanor, ses fils et ses compagnons (en majeure partie issus de sa tribu des Noldor) décident alors de quitter Aman pour poursuivre Melkor et récupérer les Silmarils. C'est alors que Fëanor et ses fils prêtent serment de se venger de quiconque « Vala, Démon, Elfe, tout Homme ou tout être encore à naître... qui aurait un Silmaril en sa possession » (chapitre 9).

Afin d'honorer ce serment, ils commencent par deux actes de violence et de trahison : d'abord, ils volent les bateaux des elfes qui habitent sur les rives d'Aman (les Teleri), tuant nombre d'entre eux qui se mettent sur leur chemin ; puis, une fois qu'ils ont terminé la traversée vers la Terre du Milieu, qu'ils avaient quittée grâce à l'aide des Valar, ils brûlent leurs bateaux et refusent de retourner chercher les elfes acquis à leur cause (dont Galadriel) qui sont restés derrière. Ce second groupe n'atteint la Terre du Milieu qu'en traversant les

étendues glacées du Nord. Pendant ce temps, les Valar, abattus par la perte des Arbres et la défection de Fëanor, créent le Soleil et la Lune pour remplacer les Arbres, mais coupent toute communication entre la Terre du Milieu et Aman.

La troisième et plus longue partie, les chapitres 10 et 12-24 du *Silmarillion* de 1977, relate les guerres en Terre du Milieu entre les elfes et Melkor (renommé Morgoth) et les tentatives vouées à l'échec de récupérer les Silmarils. Ces guerres impliquent les destins d'hommes, qui apparaissent au chapitre 12, et de nains, alors que Morgoth commande des orques, des balrogs et des dragons. Elles sont également marquées par des conflits internes et des trahisons, alors que les deux chapitres les plus longs s'intéressent aux héros humains Beren, qui recouvre un Silmaril au prix de sa main, et Túrin le maudit : ce sont ces histoires que Tolkien met en vers dans *Les Lais du Beleriand*. Le Silmaril récupéré par Beren passe d'un propriétaire à un autre, semant le désastre.

Finalement, Eärendil, un héros d'ascendance à la fois humaine et elfique, navigue grâce à lui vers Aman, pour supplier les Valar à Valinor d'accorder leur pardon et leur assistance en Terre du Milieu. Ils acceptent, Morgoth est renversé, et les deux Silmarils restants sont retrouvés, pour être à nouveau perdus dans les derniers développements du serment de Fëanor et ses fils. Le Silmaril d'Eärendil brille cependant toujours à la proue de son bateau, envoyé dans les cieux pour devenir une étoile et un signe d'espoir pour la Terre du Milieu.

Même dans ce résumé on peut discerner plusieurs choses. *Le Silmarillion* montre une sorte de relation avec le mythe chrétien. La rébellion de Melkor et ses esprits subalternes est similaire à la Chute de Lucifer et des anges rebelles. Lucifer est par tradition *princeps huius mundi*, « le prince de ce monde », et Melkor se nomme lui-même, peut-être avec raison, « Maître des destinées d'Arda ». L'origine de la chute est également la même dans les deux cas, car le péché de Lucifer était (selon C.S. Lewis) le désir de placer ses propres desseins avant ceux de Dieu, et celui de Melkor était de « mêler les thèmes venus de ses propres pensées » avec le « thème d'Ilúvatar [le Créateur] ». Cette « chute des anges » mène également dans les deux mythologies à une autre : la Chute de l'Homme et l'exil du Jardin d'Eden dans le Livre de la Genèse, la perte de l'innocence des elfes et l'émigration d'Aman (qui devient un exil) dans *Le Silmarillion*. Enfin Eärendil, l'émissaire semi-humain qui obtient le pardon et l'aide des Valar, ressemble de façon éloignée à l'Incarnation du Christ et la promesse du salut chrétien.

Ceci étant dit, il y a bien sûr des différences très marquées, en particulier concernant les Silmarils, pour lesquels il n'existe aucun proche parallèle chrétien. Ces différences apportent un éclairage sur la

nature du *Silmarillion*, car après tout, il semblerait stérile – on pourrait même trouver cela présomptueux – de se contenter de réécrire le mythe chrétien, dans lequel Tolkien croyait avec dévotion, pour en faire une simple création de l'imagination humaine. Il y a en fait une ambiguïté qui sous-tend l'entièreté du *Silmarillion* : les quatre Valar les plus puissants sont clairement les esprits de la terre, de l'eau, de l'air et du feu, respectivement Aulë, Ulmo, Manwë et Melkor. Dans le même temps, Fëanor, le créateur des Silmarils et l'elfe responsable de la deuxième chute, est en fait un surnom qui signifie également « esprit du feu ». Fëanor est un personnage ambigu, fier, égoïste, revanchard – mais également talentueux, ambitieux, avec un fort sens de la justice. Au cœur de sa chute se trouve le refus de renoncer aux produits de son art, criant amèrement quand on lui demande de rendre les Silmarils :

« Pour les plus humbles comme pour les plus grands, il est une œuvre qu'il ne leur est donné d'accomplir qu'une fois et, dans cette œuvre, leur cœur se met tout entier. » (*Le Silmarillion*, chap. 9)

Tolkien ressentait sans aucun doute une grande affinité avec ce point de vue. C'était un sentiment qu'il connaissait lui-même, sauf que son Silmaril était *Le Silmarillion*. Dans son essai « Du conte de fées », il déclare avec force, avec passion même, qu'il existe un droit de créer du merveilleux, même si le merveilleux peut être perverti, devenir la création et l'adoration de faux dieux, que ce soit littéralement (comme Beelzebub, la Majesté des Mouches chez Golding), ou politiquement, sous la forme de « théories sociales et économiques » demandant également un « sacrifice humain ». Mais le merveilleux est un désir humain qui ne peut être enlevé :

Au cœur de nombreuses légendes sur les elfes créées par l'homme [sûrement dans ce cas, *Le Silmarillion*] réside, visible ou caché, pur ou mélangé, le désir d'un art de subcréation vivant et accompli qui, quel que soit son degré de ressemblance extérieure avec lui, soit intérieurement tout à fait différent de l'appétit de pouvoir égocentrique qui est la marque du simple magicien. C'est de ce désir que sont essentiellement faits les elfes, dans ce qu'ils ont de meilleur (mais qui reste dangereux). (« Du conte de fées », dans *Les Monstres et les Critiques*, p. 178)

Le désir de « subcréation » est donc légitime – Tolkien poursuit pour dire, dans un fragment en vers, « Tel était notre droit [...] / [...] »

ce droit n'a pas changé : / Nous créons par cette loi qui nous a créés » (« Du conte de fées », p. 179). Mais s'il est légitime pour Tolkien, qu'en est-il pour Fëanor ? Et comment cela est-il lié au désir de création qui produit non seulement les Silmarils, mais également des armes ? :

Fëanor installa secrètement une forge dont même Melkor ignorait l'existence et c'est là qu'il trempa de funestes épées pour lui et ses fils ainsi que de grands heaumes surmontés de plumes rouges. (*Le Silmarillion*, chap. 7)

Un poème vieil anglais, que Tolkien connaissait sans aucun doute (il y a emprunté le mot « éored »), semble situer la Chute de l'Homme non pas avec Adam et Ève et le Jardin d'Éden, mais avec Caïn et Abel et l'invention de la métallurgie : « Un état de violence fut créé pour la race des hommes, à partir du moment où la terre avala le sang d'Abel... les habitants de la Terre ont enduré l'affrontement des armes partout dans le monde, inventant et forgeant des épées meurtrières. » Et il faut se souvenir que Fëanor n'est pas le seul artisan dangereux dans les œuvres de Tolkien.

Saruman est également un artisan, créateur et utilisateur du feu, dont le nom pourrait être traduit par « Artificier » ou même « Ingénieur », voir pages 259-260. La fascination désastreuse de Thorin Lécudechesne pour la Pierre Arcane fait écho aux quêtes désastreuses pour les Silmarils, mais c'est aussi le désir habituel des nains élevé à un degré supérieur, cette pulsion que même Bilbo ressent pendant un instant : « ... l'amour des belles choses faites à la main, issues du savoir-faire et de la magie [...] ce désir qui brûle le cœur des nains ». Dans *Le Silmarillion* également, Aulë, l'esprit de la terre chez les Valar et patron de « tous les artisans », a créé les nains contre la volonté d'Ilúvatar, et pleure quand il est découvert et doit proposer de les détruire.

L'œuvre de Tolkien propose en fait un continuum de désirs créatifs, du désir totalement maléfique (celui de Melkor, le désir égocentrique du « Magicien ») à celui complètement légitime (le sien, le droit au merveilleux et à la « subcréation ») ; mais leurs nuances se confondent parfois et il n'est pas toujours simple de comprendre la distinction. Une partie de la tension du *Silmarillion* vient de la compassion que le lecteur ressent pour les fils de Fëanor et leur serment désastreux, et pour ceux qui rejettent Aman et l'immortalité immuable au profit de la Terre du Milieu, la création, l'indépendance, et la mort. Et, peut-on ajouter avec le plus grand sérieux, pour le changement linguistique, qui ne se produit qu'en Beleriand : Tolkien a une fois utilisé l'expression *felix peccatum*, « le péché heureux », pour qualifier non

pas la Chute de l'Homme (qui a été rendue heureuse par l'Incarnation) mais la Tour de Babel, l'hypothèse selon laquelle la tradition explique la multiplicité des langues humaines à partir d'une seule et même racine (voir *Les Monstres et les Critiques*, p. 343).

Tolkien a en effet intégré le concept de *felix peccatum* dans sa propre mythologie quand Ilúvatar déclare que même Melkor en commettant un péché « n'est que mon instrument, il crée des merveilles qu'il n'aurait pas imaginées lui-même ». Et en un sens, il a aussi intégré, ou plutôt laissé un espace libre, pour la Chute de l'Homme. Il n'y a pas de Jardin d'Éden pour les humains du *Silmarillion*, mais quand les humains entrent en Terre du Milieu depuis l'Orient, tout ce que les elfes – qui sont ici les gardiens de la tradition – savent d'eux, c'est qu'il leur est arrivé quelque chose d'horrible, qui a laissé des « ténèbres posées sur le cœur des hommes », et qui est lié à une expédition secrète de Morgoth : on peut penser que Morgoth est ici identique à Satan, et que son expédition était de tenter l'humanité vers le « péché originel ». *Le Silmarillion* n'est alors pas en contradiction avec la Genèse ; mais il offre une vision alternative de l'origine du péché, dans le désir non pas « de la connaissance du bien et du mal », mais dans les désirs de création, de maîtrise, de pouvoir.

« UNE PASSION POUR L'HISTOIRE DE FAMILLE »

Ces désirs sont alors développés dans la longue Histoire des elfes et des humains, qui occupe les parties deux et trois du *Silmarillion*, selon la division proposée ci-dessus. La plupart des gens les ont trouvées difficiles à suivre – la remarque la plus cinglante étant la comparaison apocryphe avec « un annuaire téléphonique en elfique » (dont je ne connais pas la source). Il y a énormément de noms dans *Le Silmarillion*, c'est un fait, et les généalogies ont raison de la mémoire à court terme des lettrés modernes. Néanmoins, on peut obtenir une structure claire de l'œuvre une fois que l'on maîtrise l'idée centrale des divisions parmi les tribus elfiques.

La distinction la plus élémentaire se fait entre les elfes de la Lumière, les Calaquendi, qui ont atteint Valinor et vu la lumière des Deux Arbres avant leur empoisonnement, et les elfes de l'Ombre, les Moriquendi, qui ont refusé de faire le voyage. (Les divisions données ici sont nécessairement approximatives. Pour avoir un tableau complet, il faut se reporter aux informations données sous forme de diagrammes dans les appendices du *Silmarillion*.)

Ce deuxième groupe correspond dans les grandes lignes à ceux qui parlent le sindarin, la langue elfique qui s'est développée par évolution du langage en Beleriand, mais pas toujours et pas de façon absolue. L'un des trois ambassadeurs originels des elfes à Valinor fut

Elwë Singollo (en quenya, Elu Thingol en sindarin), qui est retourné en Terre du Milieu pour encourager son peuple à partir pour Aman, mais lui-même est resté derrière, retenu par son amour pour Melian la Maia – les Maiar sont des esprits intermédiaires entre les elfes et les Valar, et incluent à la fois Gandalf et les Balrogs. Ainsi, bien qu'étant roi des elfes gris parlant le sindarin, les elfes du Crépuscule, Elwë Thingol n'est pas compté parmi les elfes de l'Ombre, car il a vu la lumière. Et pourtant il est appelé elfe de l'Ombre en une occasion. Quand les Noldor arrivent en Terre du Milieu, Elwë se méfie naturellement de ce qui pourrait se transformer en expropriation, et envoie un message aux fils de Fëanor pour leur demander de rester dans les frontières qu'il a fixées. Il a été informé de la situation par « Angrod fils de Finarfin », qui est à la fois le neveu de Fëanor (par son père) et le grand-neveu d'Elwë (par sa mère). Les fils de Fëanor se vexent de cela, et l'un d'entre eux, Caranthir, déclare :

Ne laissons pas les fils de Finarfin courir partout raconter des contes à cet *Elfe Noir dans sa caverne* ! Qui leur a dit de parler en notre nom ? Et s'ils sont tout de même venus à Beleriand, n'oublions pas si vite que leur père est un prince des Noldor, *si leur mère est d'une autre race*. (*Le Silmarillion*, chap. 13 ; je souligne)

C'est un discours insultant à plusieurs égards, et l'insulte est établie par l'expression de semi-vérités. Elwë n'est pas, à strictement parler, un « Elfe Noir » ou « Elfe de l'Ombre », car il a été à Valinor et a vu la Lumière des Arbres ; d'un autre côté, il est roi des elfes de l'Ombre, et il a refusé de retourner à Valinor, donc les prétentions de supériorité de Caranthir sont fondées. Quant aux fils de Finarfin, la moquerie de Caranthir s'appuie sur le fait que leur mère, la nièce d'Elwë, bien qu'étant une elfe de la Lumière, vient de la branche la plus jeune des Calaquendi, les Teleri. Mais l'insulte pourrait facilement être retournée contre celui qui la profère, car les fils de Finarfin sont également issus, par leur grand-mère, des Vanyar, la branche la plus ancienne (les Noldor, auxquels appartiennent les fils de Fëanor, sont intermédiaires). Donc l'une des affirmations de Caranthir est fausse dans les détails mais vraie dans les grandes lignes, tandis que l'autre est vraie dans les détails mais fausse dans les grandes lignes. C'est une situation subtile et tendue, l'une des nombreuses qui construisent l'impression d'ensemble de la tragédie des Noldor. Mais pour comprendre la subtilité et la tension des récits, il faut avoir en tête les nombreuses distinctions entre les groupes d'elfes, et toute la série des généalogies et des relations familiales. Le public des sagas islandaises en était capable, mais pas les lecteurs modernes, qui ratent facilement

une grande partie de l'intention.

Alors que Tolkien voulait que *Le Silmarillion* remplisse un fossé de la tradition anglaise, il semble en effet s'être principalement inspiré des littératures islandaises ou en vieux norrois pour ses thèmes principaux. Les *Silmarils* eux-mêmes, selon moi, sont une tentative de résoudre l'énigme mystérieuse du *sampo*, un objet indéfini souvent mentionné dans le *Kalevala* finnois : Tolkien aimait le finnois, a modelé certains aspects du *quenya* sur cette langue et admirait en outre le *Kalevala* en tant que résultat d'un projet de sauvetage littéraire tel qu'il aurait aimé le voir en Angleterre, voir pages 19, 43.

Cependant, une grande partie du caractère tragique du *Silmarillion* découle des unions entre les branches d'une généalogie complexe telle qu'on peut en croiser dans plusieurs poèmes de *l'Edda poétique*. Pour revenir aux elfes de l'Ombre, le meilleur exemple dans *Le Silmarillion* est Eöl, un grand forgeron, proche associé des nains (répondant ainsi à l'un des points bricolés par Jacob Grimm, voir p. 335), parent d'Elwë Thingol et hostile à l'arrivée des Noldor. Il capture et épouse Aredhel, perdue dans les bois du Beleriand, et enclenche ainsi une série de tragédies – qui découlent toutes de la généalogie. Aredhel est la cousine germaine à la fois des fils de Finarfin et des fils de Fëanor. Elle est également la sœur de Turgon qui, se méfiant de l'assurance des fils de Fëanor, s'est retranché dans l'un des trois « Royaumes Cachés », Gondolin. Pourquoi Aredhel a-t-elle quitté Gondolin, déclenchant ainsi la séquence tragique ?

La discussion qu'elle a avec son frère suggère à la fois un certain orgueil et une tromperie délibérée – l'une des nombreuses scènes de « boule de neige qui provoque une avalanche » dans le *Silmarillion*. Quoi qu'il en soit, elle obtient la permission de rendre visite à ses cousins Teleri/Vanyar, les fils de Finarfin, alors que son but est de tenter d'atteindre ses cousins Noldor, les fils de Fëanor : une décision pour le moins inquiétante. Elle échoue, se fait capturer par Eöl et lui donne un fils, Maeglin. Mère et fils arrivent finalement à s'échapper jusqu'aux terres des fils de Fëanor, qui capturent Eöl alors qu'il tente de rattraper sa famille. Quelle est relation d'Eöl avec les fils de Fëanor ? Il prétend être un parent, de façon moqueuse et sarcastique, quand Curufin le renvoie : « Il est bon, Seigneur Curufin, quand on est dans le besoin, de trouver un parent si prêt à vous aider. » Et comme d'habitude, c'est partiellement vrai, car ils sont cousins par alliance.

Mais Curufin rejette cette affirmation et nie le lien : « Ceux qui volent les filles des Noldor... n'y gagnent aucune parenté. » Cette scène présente cependant un fort contraste avec la suivante dans laquelle Eöl, toujours à la poursuite d'Aredhel et Maeglin, trouve le chemin de Gondolin et se fait capturer par le frère d'Aredhel, Turgon. Turgon, à la différence de Curufin, accorde avec magnanimité la

parenté à Eöl, l'accueillant immédiatement par ces mots : « Bienvenue mon parent, car je te tiens pour tel. » Mais Eöl (qui ressent toujours la rancune des elfes de l'Ombre spoliés) rejette l'offre, exige sa femme et son fils, et quand cela lui est refusé, il tue Aredhel, pour finir lui-même exécuté.

Eöl et Aredhel sont chacun à leur manière des personnages ambigus, mais cette ambiguïté est transmise à présent à leur fils Maeglin. Son plus proche parent est maintenant son oncle Turgon ; cependant, son oncle a tué son père ; cependant, son père a tué sa mère ; et derrière tous les « cependant » se trouve la question de l'héritage. Doit-on considérer Maeglin comme l'héritier de son oncle ? Il n'est même pas à moitié Noldor par le sang. Dans tous les cas, quels que soient ses sentiments pour son père, il a pu hériter de lui la rancune des Teleri, la rancune de la spoliation. Une des solutions possibles pour Maeglin serait d'épouser sa cousine Idril, la fille unique de Turgon ; mais le mariage entre cousins germains est interdit dans la société elfique, au contraire de la société contemporaine de Tolkien.

Quand Maeglin se voit supplanté une fois de plus par Tuor le mortel, qui épouse Idril et devient le père d'Eärendil, il vire traître et révèle la localisation de Gondolin à Morgoth. Qui est alors responsable de la Chute de Gondolin ? Maeglin, à cause de sa trahison ? Eöl, pour avoir capturé Aredhel ? Aredhel, pour avoir défié son frère ? Les fils de Fëanor, à cause de leur orgueil, de leur absence de respect pour les autres, et de leur mauvais exemple ? La pression consécutive au mélange des sangs et des tribus ? Les historiens elfiques, selon Tolkien, voient le cœur du problème dans la pulsion de Maeglin qui s'apparente à l'inceste, et considèrent cette pulsion comme « un fruit maudit du Massacre Fratricide », le premier assaut des Noldor envers les Teleri en Aman, comme des représailles sexuelles pour un ancien acte de violence.

Toute l'atmosphère de l'histoire est donc complexe et triste, avec un entremêlement de nombreux motifs et scènes de tension cachée. Mais afin de la saisir et de la comprendre, il est vital d'avoir toujours à l'esprit qui sont les différents personnages, qui sont leurs parents et leurs sentiments envers leur famille. Comme on l'a dit plus haut, les lecteurs des sagas nordiques en étaient capables, et selon Tolkien, les hobbits également, comme on peut le voir dans des remarques comme celle du Vieux Gamgie : « Donc M. Frodo est [Bilbo] son cousin germain et issu de germain, éloigné au premier degré des deux côtés, comme on dit, si vous me suivez. » Rares sont ceux qui le suivent cependant ; et bien que les hobbits aient « une passion pour la généalogie », elle n'est pas toujours partagée. En ce sens, l'organisation du *Silmarillion* exige de ses lecteurs ce qu'aucune autre œuvre moderne n'a tenté, y compris (malgré sa structure complexe) *Le*

LES « HISTOIRES HUMAINES » DES ELFES

On peut également approcher la structure de la troisième section du *Silmarillion* par le fait qu'elle est largement organisée autour de la chute de trois « royaumes cachés » différents : Doriath, Nargothrond et Gondolin. Chacun est établi par un roi elfe, respectivement Elu Thingol, Finrod Felagund et Turgon, les deux derniers étant motivés, car ils ne croient pas que les fils de Feänor soient de taille à contrer Morgoth – Thingol a fondé son royaume avant le retour des Noldor en Terre du Milieu. Chacun des royaumes prospère pendant un temps, qui peut être long, jusqu'à être découvert et accueillir, volontairement ou non, un mortel, un homme, respectivement Beren, Túrin et Tuor.

Ces histoires impliquant des hommes et des elfes étaient avant tout les œuvres de cœur de Tolkien. Christopher Tolkien a noté la déclaration de son père selon laquelle la légende de Tuor et de la Chute de Gondolin fut la première du *Silmarillion* à être écrite, alors qu'il était en convalescence de l'armée à la fin 1916 ou début 1917 (*Le Livre des Contes Perdus I*, pp. 18-20). Elle mène en outre à l'histoire d'Eärendil, le fils de Tuor, un nom qui a retenu l'attention de Tolkien longtemps auparavant, alors qu'il était encore étudiant à Oxford, et qui a généré ce qui se pourrait être la toute première œuvre de son ensemble mythologique, le poème « Le Voyage d'Earendel », écrit en septembre 1914 (*Le Livre des contes perdus II*, pp. 567-69). En parallèle, l'histoire de Beren et Lúthien a gardé un écho très personnel chez Tolkien tout au long de sa vie : il a fait graver les noms « Beren » et « Lúthien » sur la pierre tombale qu'il partage avec son épouse, une identification pour le moins frappante. Ces légendes donnent en effet un indice des motivations originelles et des thèmes les plus profonds du *Silmarillion*, et peut-être même de l'ensemble de l'œuvre de Tolkien.

Dans sa conférence « Du conte de fées » (publiée pour la première fois en 1947), Tolkien remarque que « le plus ancien et plus profond désir » étanché par les contes de fées est de parler de « la Grande Évasion : l'Évasion de la Mort ». Il ajoute, avec une claire référence à lui-même qui, en 1947, semblait simplement être une plaisanterie : « Les histoires humaines des elfes sont sans nul doute remplies de l'Évasion de l'Immortalité. » Les seules histoires de ce genre sont bien sûr écrites par Tolkien, et sans surprise, elles contiennent les deux thèmes. Beren échappe à la mort – il meurt, mais est ramené d'entre les morts, seul parmi les hommes, par les chants de Lúthien qui émeuvent à la pitié même Mandos, gardien des Salles des Morts. Lúthien échappe elle-même à l'immortalité car, comme Arwen dans

l'Appendice A du *Seigneur des Anneaux*, elle est autorisée à choisir la mort pour finalement accompagner son époux.

Eärendil et sa femme Elwing échappent également à la mort en quelque sorte et atteignent les Terres Immortelles pour implorer l'aide pour la Terre du Milieu. Mais encore une fois, à l'inverse et à une bien plus grande échelle, on doit noter que presque tous les personnages elfiques de Tolkien choisissent la mort à long terme (bien que pour eux la mort soit différente de ce qu'elle est pour les humains), simplement en retournant en Terre du Milieu. Le simple retour ne les rend pas mortels immédiatement, mais les expose à la malveillance de Morgoth et aux fortunes de la Terre du Milieu, qui sont quasi invariablement fatales. Pourquoi le font-ils ? Pourquoi Tolkien a-t-il même imaginé une motivation aussi étrange ?

Il n'est vraiment pas difficile de comprendre pourquoi Tolkien, à partir de 1916, a été préoccupé par le thème de la mort et de l'évasion de la mort. À la fin de la Première Guerre mondiale, comme il l'a écrit lui-même, ses amis proches étaient morts. Il était orphelin depuis la mort de sa mère alors qu'il avait douze ans, et n'avait jamais vraiment connu son père, mort quand il en avait quatre. Le thème de l'évasion de la mort peut alors sembler naturellement attirant. Le thème de l'évasion vers la mort semble plus étrange, l'amour profond des elfes pour le monde mortel, qu'ils regardent d'un côté comme *galadhrémmin ennorath* « la Terre du Milieu et ses forêts enchevêtrées », et de l'autre comme un paradis, dont la perte n'est pas complètement compensée par l'immortalité, comme en témoigne la remarque d'Haldir citée pages 304-305.

On pourrait arguer que Tolkien, élaborant ses histoires d'un peuple choisissant le destin mortel, tentait de se persuader lui-même que la mortalité avait après tout ses avantages, pour invisibles qu'ils soient aux yeux des humains qui n'ont pas d'autre choix. À l'inverse, l'ensemble du *Silmarillion*, et en particulier les « histoires humaines » qui y sont incluses, est triste, bien plus triste que *Le Seigneur des Anneaux* (bien que ce dernier ne soit pas aussi dénué de douleur que le croient les critiques peu perspicaces), certainement triste au-delà de ce qui est normalement toléré dans les fictions du xx^e siècle. La question qu'elles posent avec insistance c'est « pourquoi ? » Pourquoi la mort et la souffrance et le mal se produisent ? Pourquoi sont-ils nécessaires ?

Ces questions sont peut-être insolubles, mais Tolkien a tenté d'y répondre, même si les pistes qu'il explora n'ont cessé d'évoluer sans jamais atteindre de conclusion. C'est dans la légende de Tûrin qu'on peut les déceler sous leur forme la plus aboutie. Elle existe, comme tant d'histoires du *Silmarillion*, sous plusieurs versions principales (et certaines mineures), que je vais lister comme suit :

1. La légende de « Turambar et le Foalóke », dans *Le Livre des contes perdus II* (écrit au milieu de l'année 1919) ;
2. « Le Lai des Enfants de Húrin », incomplet, écrit en vers allitératifs dans deux versions principales imprimées dans *Les Lais du Beleriand* (écrit entre 1922 et 1925) ;
3. « De Túrin Turambar », chapitre 21 du *Silmarillion* de 1977 (construit à partir de plusieurs sources, mais peut-être principalement d'œuvres datant d'avant 1937) ;
4. Le « Narn î Hin Húrin » ou « Légende des Enfants de Húrin » dans *Les Contes et légendes inachevés* (la plus grande partie de la version allongée mais fragmentaire fut écrite à partir de 1951, voir *The War of the Jewels*) ¹².

Les quatre versions diffèrent les unes des autres, mais les grandes lignes sont étonnamment stables.

Pour résumer brièvement, le départ de l'histoire est la résistance suicidaire de Húrin, père de Túrin, à la Bataille de Nirnaeth Arnoediad, qui permet à Turgon de s'échapper vers Gondolin et le rend profondément redevable envers la famille du mortel. Húrin est capturé vivant par Morgoth et devient alors le témoin impuissant du destin de ses enfants. La mère de Túrin, Morwen, l'envoie au loin pour le protéger et il est reçu par Elu Thingol en Doriath. Mais Túrin, blessé par les moqueries envers sa mère, tue un des conseillers du roi (Saeros), prend la fuite, et devient hors-la-loi. Aidé par le gardien du Doriath, Beleg, avec qui il est resté ami, il se distingue à nouveau avant d'être capturé par les orques, et alors que Beleg vient à sa rescousse, Túrin le tue par erreur. Il trouve le chemin de Nargothrond (où Finrod est à présent mort), et sous un faux nom retrouve sa gloire de guerrier ; il persuade les elfes de Nargothrond de sortir de leur cachette et d'assumer un rôle plus agressif, alors que la fille du nouveau roi, Finduilas, tombe amoureuse de lui.

Pendant ce temps, Morwen et sa fille Nienor ont fui leur maison et se sont réfugiées en Doriath, trop tard pour retrouver Túrin. La nouvelle politique agressive de Túrin ne fait que révéler Nargothrond

à Morgoth, et le royaume est détruit par le dragon Glaurung. Le « sort d'attache » de Glaurung maintient Túrin immobile alors que Finduilas est emportée sous ses yeux, et le dragon le nargue en lui disant qu'il a abandonné sa mère et sa sœur. Túrin tente de sauver sa mère, mais quand il arrive à son ancien domicile, elle est déjà partie ; et alors qu'il est là-bas, Finduilas est tuée par les orques. Pendant ce temps, Morwen, qui cherche également à retrouver son fils, rencontre le dragon, et se retrouve confuse et perdue, alors que Nienor, la sœur de Túrin, perd la raison, et court nue dans la forêt jusqu'à s'écrouler inconsciente sur le tertre de Finduilas.

Túrin la trouve là, et puisque ni lui ni elle ne savent qui elle est, il l'épouse sous le nom de Níniel. Dans un dernier exploit, il blesse mortellement Glaurung, mais perd connaissance ; et quand Níniel vient à sa rescousse, Glaurung lui rend la mémoire, et elle comprend qu'elle porte l'enfant de son frère. Elle se suicide ; Túrin tue Brandir, l'homme qui lui raconte ce qui s'est passé, mais une fois que les faits sont confirmés, il décide de se suicider également. Dans une dernière scène, il demande à son épée (forgée par Eöl, l'elfe de l'ombre) si elle accepte de le tuer, et elle répond (dans une scène qui change très peu entre 1919 et 1951, et qui est certainement une imitation du *Kalevala* finnois) :

« Oui, je boirai ton sang avec joie pour oublier le sang de Beleg, mon maître, et le sang de Brandir, tué injustement. Je te tuerai promptement. » (*Le Silmarillion*, chap. 21)

Il se suicide, et l'épée se brise.

Tout cela est vu par Húrin qui a reçu le don de vision de Morgoth, et son amertume après sa libération joue un rôle dans les destructions postérieures de Doriath et Gondolin. Mais quelle est la racine de la tragédie ? On peut répondre évidemment que Túrin est responsable de son propre malheur : à de nombreuses reprises il laisse exploser sa colère et tue la mauvaise personne, Saeros, Beleg, Brandir et bien d'autres. On peut également dire que tout n'est qu'une horrible malchance, si l'on croit que la chance est toujours « juste » de la chance : Morwen et Túrin s'entrecroisent sans se retrouver quand ils se cherchent l'un l'autre, et c'est par chance que Nienor se retrouve sur la tombe de Finduilas, où la culpabilité et le désir protecteur de Túrin sont à leur paroxysme. Ou, bien sûr, tout pourrait être la faute de Morgoth et son serviteur le dragon Glaurung, qui épargne Túrin à Nargothrond uniquement pour lui réserver un sort encore plus funeste. Mais les trois réponses sont quelque peu faciles. Comme avec la structure complexe Eöl/Aredhel/Maeglin discutée ci-dessus, Tolkien a montré un vif intérêt pour les racines cachées du mal et du désastre,

pour la façon dont les petites manifestations d'égoïsme ou de négligence ont plus de signification qu'il n'y paraît : de petites boules de neige qui, une fois encore, déclenchent des avalanches.

C'est dans la dernière version, le « Narn i Hîn Húrin », que ces concepts sont le plus développés, même si cette version reste incomplète. La scène initiale est présente dans toutes les versions. Dans *Le Livre des contes perdus II*, Melko (c'est-à-dire Morgoth) maudit Úrin (Húrin), plaçant « un destin de malheur et une mort de tristesse » sur sa famille, et lui accorde « un don de vision » pour qu'il puisse être témoin de ce qui leur arrive. La scène est présente dans « Le Lai des Enfants de Húrin » (*Les Lais du Beleriand*), où l'expression est « un destin de terreur, de mort et d'horreur ». Dans le *Silmarillion* de 1977, cela devient « un destin... de ténèbres et de tristesse », et là Melkor/Morgoth se nomme « Maître des destinées d'Arda » (la Terre du Milieu). Dans la version bien plus développée du « Narn », Melkor va plus loin :

Je suis le Roi Aîné : le premier et le plus puissant de tous les Valar, j'existais avant le monde et je l'ai façonné. L'ombre de mon intention s'étend sur Arda et tout ce qui s'y trouve se plie lentement et sûrement à ma volonté. Mais sur tous ceux que tu aimes mes pensées vont peser tel le nuage du Destin, et il les emporta dans les ténèbres et le désespoir. (*Contes et légendes inachevés*, p. 87)

Húrin dément cela, au moins en partie : « Tu étais avant Arda, mais d'autres aussi ; et tu ne l'as pas faite. » Et même s'il était le plus puissant des Valar, ajoute Húrin, il ne pourrait pas poursuivre même les mortels « au-delà des Cercles du Monde ». Morgoth répond qu'il n'y a rien au-delà des Cercles du Monde. Les derniers mots de Húrin sont « Tu mens », et Morgoth répond : « Tu verras et tu devras admettre que je ne mens pas. » La question est de savoir dans quelle mesure Morgoth ment ; et l'on ne peut éliminer la peur qu'une partie de ce qu'il dit soit vraie. Peut-être que Morgoth est véritablement (et Húrin fait vaguement référence à ce qui a causé la Chute de l'Homme longtemps avant, quand Morgoth a peut-être endossé le rôle de Satan) le *princeps huius mundi*. Tolkien était après tout confronté de façon intime dans sa vie personnelle au « problème de la douleur » comme le nomme Lewis. Cependant, si le monde est livré à une puissance diabolique, il semble que cette puissance doive travailler par la volonté humaine, comme le suggère discrètement le « Narn ».

Tout d'abord, dans le « Narn », une part de la responsabilité est attribuée à Morwen, la mère de Túrin. Son époux lui donne des instructions très claires avant de partir : « N'aie pas peur ! » et

« N'attends pas ! » Elle s'en souvient, mais les ignore, car « elle ne veut pas mettre de côté sa fierté pour demander l'hospitalité », même de Thingol. Elle envoie son fils à sa place, mais c'est un fils qui se souvient des mots malheureux de l'infortuné Sador, le serviteur estropié de son père, qui raconte que les nouveaux venus envahissant le pays ont appris des orques à chasser leurs esclaves avec des chiens. La peur que cela puisse arriver à sa mère est clairement le principal traumatisme de Túrin – l'image d'une femme nue et pourchassée.

À la cour de Thingol, c'est encore une fois une allusion malheureuse à cette image – « est-ce que [les femmes d'Hithlum] courent tels des chevreuils, n'ayant que leurs cheveux sur le dos ? » – qui déclenche la première explosion de colère de Túrin, son premier meurtre, son deuxième exil. La remarque avec laquelle Glaurung le nargue (dans *Le Silmarillion* de 1977) est qu'il a abandonné sa mère et sa sœur, « Tu es vêtu comme un prince alors qu'elles sont en haillons », et c'est sa réaction à cette phrase qui lui fait abandonner Finduilas au sort qu'il redoute tant pour les autres femmes. Mais sa pire crainte est exactement ce qui se produit, car Morwen se perd dans la forêt et Nienor est pourchassée par les orques jusqu'à se retrouver nue, fuyant à travers les bois, « comme une biche affolée de terreur ». C'est la pitié pour son état, et la cristallisation en une seule personne de toutes les femmes malmenées de son imagination qui fait que Túrin tombe amoureux de Nienor, tente de la protéger en l'épousant et pose les bases de l'inceste final et fatal. Tout cela vient de la mauvaise décision de Morwen de se séparer de son fils, et l'une des racines de cette décision est l'orgueil.

Tout cela résulte également d'une série de phrases et d'allusions « infortunées, malheureuses » (comme je les ai qualifiées ci-dessus) – sans qu'aucune d'entre elles (sauf peut-être pour celles de Glaurung) soit intentionnelle. Mais qu'entend-on par « la fortune » ? Est-ce que c'est la même chose que « le destin » ? Alors qu'il est enfant, Túrin demande à Sador « Qu'est-ce que le destin ? » et ne reçoit pas de réponse claire. Mais les implications de l'histoire sont que Morgoth ne mentait pas, bien qu'il n'ait peut-être pas dit toute la vérité, quand il se décrète « Maître des destinées d'Arda ». Il ne peut faire que les gens agissent mal, car cela nierait le libre arbitre. Mais il peut mettre des mots dans leur bouche, et les réponses à ces mots, au final toutes les mauvaises et fatidiques décisions de Túrin, sont alors leur propre responsabilité.

Les personnages des sagas islandaises disent souvent à propos des paroles inconsidérées ou provocatrices : « les trolls ont pris ta langue », et Tolkien répète cette idée sous une forme plus digne, avec par exemple Mablung disant à Saeros après sa raillerie : « Une ombre du Nord [c'est-à-dire de Morgoth] est arrivée jusqu'à nous ce soir. » La

« fatalité » de Morgoth fonctionne donc par des « ombres » et des suggestions. Mais *Le Seigneur des Anneaux* nous montre comment l'ombre, l'absence, peut paradoxalement devenir une présence. Dans le « Narn », les doubles explications vues dans *Le Seigneur des Anneaux* (voir pp. 226-227) sont très marquées et ouvertement discutées. Sador est estropié « par le mauvais sort ou la maladresse avec sa hache » (quelle est la bonne réponse ? Morgoth aurait pu envoyer « le mauvais sort », pour que Sador soit là et prononce les mots « malheureux ») ; Túrin atteint le Doriath « grâce au destin et au courage » (mais le « destin » est peut-être celui de Morgoth, car il aurait mieux valu qu'il meure jeune) ; Sador dit à Túrin, comme Galadriel à Sam Gamgie : « Un homme qui fuit sa peur peut finir par se rendre compte qu'il n'a fait que prendre un raccourci pour la rencontrer. »

Túrin prend le surnom Turambar, « maître du destin », pour défier cette logique, pour affirmer son libre arbitre ; mais l'épithète que Nienor fait inscrire sur sa tombe est *Túrin Turambar turún' ambartanen*, « maître du destin par le destin maîtrisé ». Toute l'histoire suggère une fois de plus une réflexion profonde sur la nature de *Macbeth* où, de la même façon, les mots des sorcières semblent provoquer la chute de Macbeth, mais n'auraient pu se réaliser sans la réaction de Macbeth.

Il est possible de voir l'autre grande « histoire humaine » de Tolkien, la légende de Beren et Lúthien, comme l'antithèse philosophique de la légende de Túrin. C'est une histoire d'amour entre une elfe et un humain plutôt qu'une histoire d'inceste ; elle contient la défaite de Morgoth et la récupération d'un Silmaril, pas l'accomplissement de sa volonté ; elle conduit à une victoire encore plus grande, car la petite-fille du couple est Elwing, la femme d'Eärendil, qui ramène les Valar en Terre du Milieu, alors que Túrin n'a pas d'enfants. Lúthien prend le contrôle de son destin et de sa mort d'une façon à laquelle Túrin ne peut même pas aspirer ; et les derniers mots de la version poétique de l'histoire chantée par Aragorn dans *La Fraternité de l'Anneau* (I/11) sont « sans chagrin ».

Cependant, bien que l'histoire contienne à la fois l'Évasion de la Mort (pour Beren, ramené des morts par le chant de sa femme) et l'Évasion de l'Immortalité (pour Lúthien, qui reçoit à la fin la permission de rejoindre son époux et de passer avec lui au-delà « des Cercles du Monde »), on ne la lit pas comme une « comédie », même au sens de Dante. Cette histoire avait beau être l'œuvre de cœur de Tolkien, et avoir connu encore plus de versions que celle de Túrin – y compris le poème d'Aragorn et une version antérieure de ce poème publiée séparément en 1925 –, l'impression qu'elle laisse est une impression de cohue et d'inspirations visibles. Elle est pleine de motifs issus d'histoires antérieures – loups-garous et vampires, herbe de guérison, corde de cheveux lancée depuis une fenêtre (comme dans

Raiponce), un concours d'incantations entre magiciens (comme dans le *Kalevala* finnois).

Au centre se trouve la promesse imprudente de Beren à Thingol, « Quand nous nous reverrons, j'aurai à la main un des Silmaril », qui se réalisera au sens propre, sinon au figuré, car Beren montre son moignon à Thingol, après que le loup Carcharoth lui a arraché la main au niveau du poignet, de sorte que sa main qui tient le Silmaril est encore dans l'estomac du loup. Pourtant, les Promesses Imprudentes entre les mortels et les êtres féeriques sont une vieille tradition, comme dans *Sir Orfeo* (où un mortel sauve sa femme du monde féerique grâce à la promesse du roi des elfes) ou *Sire Gauvain et le Chevalier vert* (où le mortel promet d'accepter le même coup que celui-ci va porter) ; et le motif de la main arrachée par un loup est l'un des plus familiers de *l'Edda en prose* de Snorri Sturluson, où le monstrueux loup Fenrir s'attaque ainsi au dieu Tyr.

Tolkien était bien sûr ravi d'utiliser d'anciens motifs et de les rendre à nouveau familiers ; et mes anciennes critiques (dans *The Road to Middle-earth*) quant à l'accumulation, quant au fait que le conte dans *Le Silmarillion* de 1977 donne l'impression d'être un catalogue, ont été contrecarrées par Christopher Tolkien, qui indique que c'est exactement ce que le « Silmarillion » entendait être dans les premiers temps : un catalogue de légendes composé à la fin du Troisième Âge de la Terre du Milieu, résumant une grande part du matériau antérieur mais en utilisant certains passages, comme la citation du « Lai de Leithian » donnée dans le chapitre 19 du *Silmarillion* (*Le Livre des contes perdus II*, p. 57).

Pour revenir aux commentaires précédents sur Lord Macaulay, la « Quenta Silmarillion » de Tolkien en 1937 pouvait facilement être vue comme assumant le rôle de l'*Histoire* de Tite-Live en quelque sorte, alors que *Les Lais du Beleriand*, incluant « Le Lai de Leithian », représenteraient la « tradition perdue » et les « anciens poèmes » utilisés plus tard « pour créer de nouvelles choses ». L'intention littéraire de Tolkien est alors parfaitement claire, et d'une constance admirable sur une longue période de temps, tout comme l'est sa concentration sur les thèmes de la mort et l'immortalité, la tristesse et la consolation.

On peut cependant voir que rien de tout cela n'avait un quelconque lien avec les modes littéraires qui nous sont à présent familiers, et encore moins ceux qui sont commercialement viables. La suggestion subtile de Stanley Unwin que le matériau du « Silmarillion » devrait être utilisé pour écrire de nouveaux *Hobbits* partait sans aucun doute d'une bonne intention, mais on ne peut imaginer comment cela aurait été reçu par le public. Bilbo peut coexister avec Thorin Lécudechesne, et Frodo avec Aragorn, mais

réduire Tûrin et Beren au mode de « l'imitation basse » du roman moderne présenterait un défi apparemment impossible.

ANGES ET ÉVANGILES

À la fin de toutes les versions du « Silmarillion » se trouve l'histoire d'Eärendil, une autre légende d'évasion de la Terre du Milieu, une histoire qui mélange les évasions de l'homme et de l'elfe, Eärendil étant issu des deux peuples. Dans cette légende, Tolkien abandonne le mode de la chronique héroïque et retourne à celui de la mythologie. Comme Saint Brendan, Eärendil explore sans cesse l'Occident à la recherche des Terres Immortelles. Pendant son absence, les fils survivants de Fëanor attaquent son camp dans l'espoir de récupérer le Silmaril hérité par sa femme Elwing de sa grand-mère Lúthien. Ils échouent, et Elwing se jette à la mer avec le bijou. Mais (et c'est là que la tension mythologique reprend le dessus), les Valar la transforment en oiseau, et sous cette forme, portant toujours le Silmaril, elle retrouve son époux en haute mer.

Le Silmaril leur permet de passer outre les interdits des Valar à travers la Mer des Ombres et au-delà des Îles Enchantées, jusqu'à ce qu'Eärendil atteigne Aman et remonte la côte vers Valinor, le Royaume Protégé. Là, il est accueilli par un messager en ces termes :

'the looked for that cometh at unawares, the longed for that cometh beyond hope! ... bearer of light before the Sun and Moon... star in the darkness, jewel in the sunset, radiant in the morning!'

« celui qu'on cherche et qui vient sans prévenir, celui qu'on attend et qui revient contre tout espoir ! [...] porteur de lumière sous le Soleil et sous la Lune [...] étoile dans la nuit, joyau du crépuscule, aurore du matin ! » (*Le Silmarillion*, chap. 24)

Le plus proche parallèle de ce type de langage, avec les terminaisons en -eth, et les expressions bibliques est l'annonce (modélée sur les psaumes) que fait l'aigle au Gondor dans *Le Retour du Roi* (voir p. 309) ; et comme l'annonce de l'aigle, cette déclaration est d'une ambiguïté significative. L'ambiguïté est probablement présente depuis les toutes premières explorations de Tolkien.

Tolkien a été frappé par le nom, ou le mot, Earendel, dès 1914, quand il l'a vu dans un poème vieux anglais, intitulé à présent (avec un certain manque d'imagination) *Christ I*. Les vers commencent par *Eala earendel...* « Ô Earendel, le plus brillant des anges, envoyé aux hommes sur la Terre du Milieu », mais il n'est pas facile, même dans le

contexte, de savoir ce qu'*Earendel* signifie, ou même si c'est un nom propre. Tolkien aurait cependant rapidement compris, à partir de sources évidentes telles que l'édition standard du poème et la *Teutonic Mythology* de Grimm, que (de la même façon que pour les elfes de la Lumière et de l'Ombre) tout le nécessaire pour une reconstruction fictive était disponible, et qu'il permettait encore une fois de « conserver les preuves ».

En premier lieu, le poème en vieil anglais (sauf pour le mot *earendel*) est une traduction d'un antiphonaire latin bien connu qui commence par *O oriens...* Cet antiphonaire fait partie, en latin et en vieil anglais, d'une série relatant les cris des patriarches et des prophètes en Enfer, avant l'arrivée du Christ pour les libérer, appelant un Sauveur pour ceux qui « sont assis dans les ténèbres et l'ombre de la mort », ou un prophète qui annoncera la venue du Sauveur. L'accroche *O oriens* est généralement comprise comme se référant à saint Jean-Baptiste. Mais quoi que puisse être *earendel*, l'image qui l'accompagne est celle de gens en détresse scrutant les ténèbres et espérant la lumière et le salut.

Cependant, malgré ce fort contexte chrétien, si Earendel est un nom, il a également des connexions païennes. Aurvandil (l'équivalent vieux norrois du vieil anglais Earendel) figure dans *l'Edda en prose* de Snorri Sturluson ; c'est un compagnon du dieu Thor. Ils partent ensemble en expédition, mais alors que le dieu patauge dans les eaux glacées d'Élivágar, il doit mettre son compagnon moins robuste dans un panier. L'orteil d'Aurvandil dépasse du panier, gèle, et fini coupé et lancé dans le ciel pour devenir une étoile. Cette allusion a laissé tous les mythographes perplexes – l'un d'entre eux a suggéré que comme sa femme s'appelle Gróa, « faire pousser », Aurvandil représente peut-être les graines de maïs qui sont parfois semées trop tôt en Scandinavie et tuées par le gel. Cependant, ce que Tolkien a pu tirer de cette histoire, c'est tout d'abord la confirmation qu'Earendel/Aurvandil est le nom d'une étoile, mais aussi qu'il représente un signe d'espoir et de bonnes nouvelles pour les païens tout autant que pour les chrétiens.

Tout cela offre un terreau fertile d'idées pour l'histoire d'Eärendil chez Tolkien, et une justification du langage biblique de l'annonce du héraut citée ci-dessus. Chez Tolkien, ceux qui lèvent les yeux au ciel depuis les ténèbres et voient une grande lumière ne sont pas les patriarches et les prophètes de l'Ancien Testament, mais les habitants de la Terre du Milieu ; et la grande lumière qu'ils voient n'est pas le Christ qui vient ouvrir les enfers et les libérer, mais le Silmaril annonçant la mission de sauvetage des Valar. Le contexte n'est pas chrétien mais païen, ou au moins préchrétien.

Cependant, si les païens connaissaient Aurvandil, et qu'Aurvandil est l'équivalent linguistique d'Earendel, et qu'Earendel fut assimilé très

tôt au Christ, alors les préchrétiens ne pouvaient-ils pas avoir une sorte d'impression, une intuition du véritable Sauveur qui arriverait un jour ? Dans *Les Fondements du Christianisme*, C.S. Lewis appelle cela les « bons rêves... des histoires étranges parsemées dans toutes les religions païennes » à propos d'un dieu qui apporte aux hommes « une nouvelle vie ». Tolkien n'aurait sans doute pas été d'accord avec la formulation de Lewis, et il n'avait pas non plus la moindre intention de confondre Eärendil ou les Valar avec Ilúvatar, le Créateur. Mais d'une façon clairement délimitée et volontairement imparfaite, le *Silmarillion* de Tolkien se termine avec un équivalent d'intercession, de pardon et de salut venant nécessairement de l'extérieur des ruines de la Terre du Milieu, de la même façon qu'il avait commencé par un équivalent de la Chute des Anges et de la Chute de l'Homme.

Pour revenir aux questions implicites des pages 347-348, ne semble-t-il pas présomptueux de répéter le mythe chrétien dans une œuvre de fiction humaine, et quel est le but d'une telle répétition incluant des variations ? Sans surprise, la réponse semble la même que celle donnée pour *Le Seigneur des Anneaux* (voir pp. 270-271). Tolkien a cherché toute sa vie à réconcilier la religion chrétienne en laquelle il croyait avec dévotion, et les reliques des croyances préchrétiennes de ses ancêtres qu'on retrouvait dans la littérature qu'il a passé sa vie professionnelle à étudier. Il n'avait aucun sentimentalisme pour le paganisme, qu'il détestait (voir la discussion sur Denethor, pp. 266-267), mais il n'était pas prêt à décréter que tout ce qui était préchrétien était sans importance, à la différence de son compatriote Alcuin (voir la discussion sur Frodo, pp. 248-249). Sa réinterprétation du personnage d'Eärendil est par conséquent sans présomption mais pleine de respect.

Quant aux variations sur le mythe chrétien, on peut en dire la chose suivante : Tolkien savait que le mot « ange » signifiait à l'origine *angelos*, « messenger ». Mais il peut y avoir plusieurs sortes de messagers. Gandalf en est un – très différent de l'image traditionnelle de l'ange, avec sa longue barbe et son tempérament impétueux, mais un ange néanmoins. Eärendil en est un deuxième, annonçant l'arrivée des Valar à Morgoth et en Terre du Milieu. Galadriel, d'une certaine façon, peut être vue comme en étant un troisième.

Bien sûr, elle n'est pas une Maia comme Gandalf, mais elle porte également une part de la responsabilité de la Chute des Noldor et de l'exil en Terre du Milieu, rejoignant la rébellion contre les Valar, car elle désire « parcourir une terre sans frontières et [être] maîtresse de son propre domaine » (*Le Silmarillion*, chapitre 9, mais il est intéressant de regarder les autres versions discutées dans *Les Contes et légendes inachevés*). Alors, si l'on devait se souvenir de Galadriel à une époque postérieure comme ayant un statut équivalent à celui de

Gandalf, et donc comme étant un « ange », il faudrait qu'elle soit « un ange déchu » ; et si les anges déchus sont pareils aux démons, alors cela paraît inconcevable. Les anges déchus ne sont cependant pas la même chose que les démons dans toutes les opinions et toutes les traditions.

Dans certaines traditions, y compris les anciennes traditions anglaises, certains des anges exilés des Cieux avec Satan deviennent des démons, mais d'autres, plus indécis ou plus neutres, deviennent des elfes. Lors du Jugement Dernier, certains d'entre eux pourraient obtenir le pardon et le salut et le droit de rentrer dans leur ancienne patrie, comme le fait Galadriel à la fin du *Retour du Roi*. Cela ne fait toujours pas de Galadriel un ange, même dans le sens de messenger, comme l'est Gandalf ; mais on peut imaginer comment un être humain, regardant en arrière vers le Troisième et le Premier Âge « avec une distance historique », comme suggéré ci-dessus, pourrait être perplexe et voir Galadriel la Noldo exilée par les Valar et Gandalf le Maia envoyé par les Valar (les deux ayant eu le droit de rentrer à la fin) sans faire de différence.

Tolkien savait également que le mot grec pour le Nouveau Testament, *evangelion*, contenait l'élément *-angel-* et signifiait « le Bon Message, la Bonne Nouvelle », traduit en vieil anglais en *gód spell* « la bonne histoire », *Gospel*, l'Évangile. En anglais moderne, *spell* ne signifie plus « histoire », mais « enchantement », mais Tolkien a pu penser que cet exemple de changement sémantique était parfaitement approprié, voire pas du tout accidentel. *Gospel*, l'Évangile, signifie le message chrétien ; signifie bonne nouvelle ; signifie enchantement puissant.

Ange signifie créature ailée du mythe chrétien ; signifie messenger ; signifie elfe. Earendel signifie saint Jean-Baptiste, l'annonciateur de Christ le Sauveur ; signifie étoile ; signifie graine – bien que la « semence qui ne pouvait ni mourir ni être détruite » dans la dernière phrase du *Silmarillion* de 1977 est la graine du mal qui va « donner des fruits noirs, et cela jusqu'aux derniers jours », c'est-à-dire jusqu'à maintenant, et au-delà. Ces structures sémantiques complexes suggèrent que l'histoire et le changement linguistique créent constamment de nouveaux sens pour des mots et appellent de nouvelles versions des contes, même quand ce sont les mêmes mots et la même histoire. Dans ce cas, *Le Silmarillion*, centré comme il l'est sur les péchés de possession et de maîtrise et sur le désir d'utiliser son talent quelles qu'en soient les conséquences, devient moins une mythologie pour l'Angleterre et plus une mythologie pour son époque, pour le *xx^e* siècle : un mythe raconté de nouveau, avec le respect approprié pour ce qui est immuable dans le mythe, car les mythes ont besoin d'être sans cesse contés et racontés.

QUELQUES COMPARAISONS

Malgré tout ce qu'on a dit, *Le Silmarillion* ne peut être autre chose que difficile à dire. Et malgré tout le tact de Stanley Unwin en 1937, il est peu probable qu'il aurait jamais été publié sous quelque forme que ce soit, et encore moins sous ses nombreuses formes, sans le succès préalable du *Seigneur des Anneaux*. Il n'a pas de hobbits – ces figures de médiation essentielles qui offrent au public moderne un focus et un ancrage. Il méprise les conventions romanesques : dans le « Narn i Hîn Húrin », Tolkien a commencé à développer le procédé du détail, de la vraisemblance créée par les personnages secondaires et les dialogues superflus, comme l'attend le lecteur moderne, mais cela n'a pas été très loin.

Même vers la fin de sa carrière d'écrivain et après quarante ans ou plus de développement, Tolkien doutait clairement de la façon d'intégrer certains éléments, comme le « heaume-Dragon de Dor-lómin » ou l'« Épée Noire » douée de parole. Ce n'est pas que ces motifs ne pouvaient pas être utilisés dans un environnement moderne – on peut imaginer l'un des nombreux imitateurs de Tolkien dans le domaine de la Fantasy les intégrer dans une œuvre à succès commercial –, mais plutôt que Tolkien continuait à tendre (exactement de la même façon que James Joyce) vers quelque chose au-delà des conventions de la publication.

Tout comme Joyce avec *Finnegans Wake*, il en exigeait trop pour la plupart des lecteurs. Christopher Tolkien a déclaré que « pour lire *Le Silmarillion*, on doit se placer imaginativement au moment de l'achèvement du Troisième Âge – dans la Terre du Milieu, regardant en arrière... » (*Le Livre des contes perdus I*, p. 13), ce qui est certainement correct. Il fait écho à l'image que Tolkien avait de *Beowulf*, comme « un poème né d'un instant d'équilibre fécond, tourné vers le passé et les profondeurs de l'Enfer, œuvre d'un homme qui connaissait bien les anciennes légendes et qui luttait, en quelque sorte, pour obtenir une vue générale de toutes » (*Les Monstres et les Critiques*, p. 5) ; tout comme il fait écho à la tentative déterminée de Lord Macaulay de voir Tite-Live ou Virgile comme des hommes regardant les anciens lais ou ballades de leur propre tradition, et voyant dans ces lais ou ballades des hommes qui regardaient encore plus loin vers le passé, vers le « courageux temps jadis ».

En outre, si Tolkien avait un modèle littéraire pour *Le Silmarillion*, c'était certainement *l'Edda en prose* de Snorri Sturluson, une compilation de matériaux mythologiques païens constituée par un homme qui n'était lui-même pas du tout païen, mais qui ne voulait pas voir les anciennes traditions de sa langue natale disparaître à jamais ; un homme qui a également illustré en continu ses synopses en prose

avec des extraits de poèmes, des poèmes qui ont trop souvent disparu de toutes les autres sources. L'attrait académique de la lecture d'une telle œuvre est difficile à transmettre, car on ressent à la fois l'intérêt du matériau qui est là, le regret pour le matériau qui n'est plus là (mais qui aurait clairement pu l'être si seulement l'auteur avait estimé qu'il en valait la peine), et la stimulation constante de l'imagination par les failles, omissions et lacunes.

« Les mélodies qu'on entend sont douces », dit le poète « mais celles qu'on n'entend pas le sont plus encore », et dans les cas comme celui de Snorri, on pourrait presque croire que c'est littéralement vrai. Tolkien a corroboré cette pensée avec la remarque (dans une lettre à Christopher en janvier 1945) qu'« une histoire doit être racontée ou il n'y a pas d'histoire, mais les histoires les plus émouvantes sont celles qu'on ne raconte pas » (*Lettres*, p. 163, *Le Livre des contes perdus I*, p. 3). On peut être d'accord et compatir. Il n'en reste pas moins que ce genre d'appréciation est rare, obscure et difficile à développer : c'est par excellence un goût acquis – bien qu'on puisse le voir illustré de façon frappante dans l'introduction de Christopher Tolkien à un autre synopsis tardif préservant des morceaux profondément émouvants et suggestifs d'une tradition plus ancienne, *La Saga du Roi Heidrek le Sage*.

Christopher Tolkien, éditeur de tous les textes discutés ici, a également suggéré que la meilleure réponse est celle, innocente et naïve, de Sam à la chanson de Gimli dans *La Fraternité de l'Anneau*, où « de grands noms sortis du monde ancien [Nargothrond et Gondolin] semblent tellement lointains » (*Le Livre des contes perdus I*, p. 3) : « J'aime ça ! [...] J'aimerais bien l'apprendre. » C'est ainsi. Mais il y a une réaction alternative aux anciennes histoires dans *Les Deux Tours*, chapitre « Les Escaliers de Cirith Ungol », quand Sam vient de proposer encore une version différente de la légende de Beren et Lúthien, et remarque que lui et Frodo semblent être toujours dans le même récit : peut-être qu'un enfant hobbit demandera dans le futur à entendre l'histoire de « Frodo et l'Anneau ». Frodo répond par l'affirmative et ajoute que l'enfant voudra aussi entendre parler de « Samsaget au cœur vaillant » : « Parle-moi encore un peu de Sam, papa. Pourquoi est-ce qu'ils l'ont pas fait parler plus souvent, papa ? C'est ce que je préfère, ça me fait rire. »

Ce n'est pas vraiment de la critique littéraire, mais cela prouve un point intéressant, qui est que *Le Silmarillion*, à la grande différence du *Seigneur des Anneaux*, reste obstinément au niveau de « l'imitation élevée » ou plus haut, abandonnant l'humour, le détail, la texture raffinée. Au contraire, c'est une œuvre capable de produire des qualités virtuellement absentes même dans les œuvres de Fantasy les plus ambitieuses commercialement : le stoïcisme, la nonchalance,

l'ironie, la grandiloquence. Mais là elle n'a pas été suivie, et ne peut probablement pas l'être. *Le Silmarillion* a toutes les chances d'être vu – paradoxalement, car c'est exactement le contraire qui était prévu – comme un appendice supplémentaire et extrêmement détaillé du *Seigneur des Anneaux*. La « sagesse perdue qui fut utilisée dans la création d'une chose nouvelle » n'a, dans ce cas isolé, pas été perdue. Elle en dit long sur la « création », mais elle renvoie également l'attention sur « la chose nouvelle ».

12. À ces quatre versions est venu s'ajouter, en 2007, le volume édité par Christopher Tolkien sous le titre *Les Enfants de Húrin*, traduit en français par Delphine Martin, paru chez Christian Bourgois éditeur en 2008.

CHAPITRE VI

LES ŒUVRES COURTES : DOUTES, PEURS ET AUTOBIOGRAPHIES

LES ŒUVRES COURTES DE TOLKIEN

Personne ne saurait qualifier Tolkien d'*homo unius libre*, homme d'un seul livre – la *Descriptive Bibliography* d'Hammond et Anderson publiée en 1993 liste vingt-neuf « Livres par J.R.R. Tolkien », trente-six « Livres édités, traduits ou comprenant une contribution » de Tolkien, et trente-neuf « Contributions à des périodiques », pour un total de 349 pages ; et cette liste a été encore allongée depuis. Cependant, ce total inclut de nombreuses répétitions et rééditions, et une grande quantité de publications posthumes, alors que de nombreuses entrées de la liste, voire la majorité, sont des œuvres « brèves » ou « de circonstance » : sans la célébrité postérieure de l'auteur, elles auraient été complètement oubliées. Si l'on considère le fait que Tolkien était un universitaire, dans un secteur voué à la publication et dans un poste destiné à libérer du temps à la préparation de publications (peu d'universitaires britanniques bénéficient de trente-cinq années consécutives en chaire), alors il faut bien admettre que selon les standards habituels, il n'a pas énormément publié – outre bien sûr *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux* qui, s'ils ne sont pas « un seul et même livre », forment néanmoins un ensemble cohérent.

Si l'on exclut les publications posthumes – qui comprennent, en plus du *Silmarillion* et de l'*Histoire de la Terre du Milieu*, les trois livres pour enfants *Les Lettres du Père Noël* (publiés en 1976), *M. Merveille* (1982) et *Roverandom* (1998) –, ce qui reste peut être séparé entre publications académiques, poèmes, et courts récits fictifs. Les publications académiques sont brièvement étudiées dans les pages suivantes, mais on peut dire de façon encore plus rapide qu'à part l'édition collaborative de *Sire Gauvain et le Chevalier vert* (qui lui a probablement valu sa première chaire à Oxford), et onze ans plus tard le remarquable essai sur *Beowulf* dont l'impact dans la recherche sur ce poème n'est plus à prouver, Tolkien a moins publié d'un point de

vue universitaire que la plupart de ses collègues, en particulier après 1940.

Dès son début de carrière cependant il a publié de nombreux poèmes isolés, parfois sous pseudonyme, et quasiment toujours dans des tirages relativement obscurs – journaux étudiants, petites collections ou publications privées. Une liste de ces publications est incluse dans la *Biographie* d'Humphrey Carpenter, et une version étendue dans la bibliographie d'Hammond et Anderson. Le total est d'environ trente publications, bien que ce nombre varie selon la façon dont on prend en compte l'habitude qu'avait Tolkien de proposer ses poèmes pour différentes publications, mais également de les retravailler plus ou moins en profondeur. Ce total exclut également ses contributions à la publication de 1936, *Songs for the Philologists* (encore une publication privée à faible diffusion) et les seize poèmes du recueil *Les Aventures de Tom Bombadil* publiée en 1962, qui sont presque tous des réimpressions ou des réécritures, ainsi que les nombreux poèmes dans *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*, qui se révèlent être souvent des réécritures eux aussi.

On se retrouve avec un petit nombre d'œuvres narratives que Tolkien a écrites et publiées de son vivant : « Feuille, de Niggle » (1945), *Le Fermier Gilles de Ham* (1949) et *Smith de Grand Wootton* (1967). On peut également ajouter à cette liste le dialogue en vers « Le Retour de Beorhtnoth, Fils de Beorhthelm » (1953), qui est en soi une fiction, mais encadrée par un commentaire érudit, ce qui la rend particulièrement difficile à classer. Sur ces quatre œuvres, je considère « Feuille, de Niggle » et *Smith de Grand Wootton* clairement comme des allégories autobiographiques, dans lesquelles Tolkien a plus ou moins ouvertement commenté ses propres intentions et sentiments, ainsi que sa carrière ; alors que *Le Fermier Gilles de Ham* et « Le Retour de Beorhtnoth, Fils de Beorhthelm », même s'ils sont très différents, peuvent nous éclairer sur la tension que ressentait Tolkien entre les exigences de son travail universitaire et son désir de plus en plus impérieux d'écrire de la fiction. Chacune à sa manière, ces œuvres, étayées par ses premiers poèmes et certains fragments publiés de façon posthume, nous en apprennent plus sur les états d'âme de Tolkien que ses œuvres majeures ne l'ont jamais fait.

ALLÉGORIE AUTOBIOGRAPHIQUE 1 : « FEUILLE, DE NIGGLE »

Tolkien semble avoir publié « Feuille, de Niggle » sur un coup de tête. Le 6 septembre 1944, le rédacteur en chef de *The Dublin Review* demande à Tolkien (sans qu'on sache pourquoi) une histoire qui aiderait son magazine à être « un espace d'expression efficace d'humanité catholique », et ce dernier lui a envoyé « Feuille, de

Niggle » le 12 octobre. Au regard des habitudes de Tolkien, c'est pratiquement par retour de courrier, et cela n'aurait pas été possible si l'œuvre n'avait pas déjà existé, probablement depuis quelque temps. Dans sa biographie, Humphrey Carpenter suggère qu'elle a été écrite peu de temps avant la date de soumission et est née du « désespoir » de Tolkien face à son incapacité à finir *Le Seigneur des Anneaux* ; mais il semble plus probable qu'elle ait été écrite environ cinq ans auparavant, avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, bien qu'elle soit en effet possiblement née de la « préoccupation » de l'auteur quant au *Seigneur des Anneaux* (*Lettres*, p. 355).

Tolkien a lui-même dit dans la « Note Introductive » de *Tree and Leaf*¹³ (1964) : « L'histoire [...] m'apparut, tout à coup, un matin que je m'éveillai l'esprit tout occupé par elle » ; et qu'il ne lui a fallu que quelques heures pour la coucher sur le papier et la recopier. L'une de ses inspirations, selon la « Note », fut la tristesse ou la colère qu'il a ressentie face à la destinée d'un arbre « un peuplier aux larges branches » qui « fut soudain scié et sectionné par son propriétaire, je ne sais pourquoi ». Cependant, il n'est pas difficile de voir d'autres sources plus personnelles pour l'anxiété et le ton de défi que Carpenter discerne avec raison dans cette œuvre. Bien qu'elle ait une portée pour « l'humanité catholique » dans son ensemble et donc réponde bien à la demande du rédacteur en chef, elle est à la fois une apologie personnelle et une autocritique, exprimée, comme souvent chez Tolkien (malgré ses protestations, voir p. 247) sous la forme d'une allégorie stricte ou « juste ».

La signification allégorique est visible dès la première phrase : « Il était une fois un petit homme du nom de Niggle qui devait faire un long voyage. » La raison de ce voyage n'est jamais expliquée, ni comment il sait qu'il doit le faire. Mais il ne peut y avoir aucun doute sur ce que cela signifie. Le poème en vieil anglais *Bede's Death-Song* commence, dans le dialecte original de Northumbrie *Fore thaem neidfaerae*, (*Be*)*fore the need-fare*. Un *need-fare* ou *need-faring* est un voyage obligatoire, un voyage auquel on ne peut se soustraire, et ce voyage, selon Bede, commence au *deothdaege*, « jour de la mort ». Donc le long voyage que le « petit homme » doit faire – que tous doivent faire – est la mort. L'image est à la fois aussi vieille « que les chemins », complètement contemporaine et totalement familière. C'est l'équation la plus simple de cette allégorie filée.

Mais si tout le monde doit faire ce voyage, pourquoi le personnage central s'appelle Niggle et pas, par exemple « M. Tout le Monde » ? Ici, l'OED donne une définition très pertinente. *To niggle*, selon l'OED, signifie « travailler... de façon insignifiante, inefficace, en pinaillant... perdre du temps sur des détails triviaux, trop se concentrer sur des points mineurs ». C'était certainement un vice dont on pouvait accuser

Tolkien. On peut le voir dans certaines de ses publications posthumes, comme l'édition en 1982 de *Finn et Hengest* par Alan Bliss à partir des notes de Tolkien. Si l'on considère que ce n'était que la deuxième publication de Tolkien sur *Beowulf*, et que la première est restée la publication la plus influente et la plus souvent citée de tous les temps à propos du poème, il semble étonnant que celle-ci n'ait eu aucun impact universitaire – personne ne la cite jamais. Mais le texte est extrêmement difficile à suivre, rempli de détails au point de rendre sa compréhension très ardue.

Nombre des notes de Christopher Tolkien sur l'*Histoire de la Terre du Milieu* créent une impression similaire, montrant son père constamment en train de travailler et retravailler sur des détails mineurs, ou, comme dirait l'OED, « triviaux », de sorte que rien (sauf *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*) n'a jamais pu être achevé. Une grande partie de ce travail de détail était essentielle au succès du *Seigneur des Anneaux*, comme j'espère l'avoir démontré dans les chapitres II à IV. Mais une grande part de tout cela était du travail perdu. Tolkien pointe du doigt ici et là le « niggling », le pinaillage, comme étant un vice – Sador, dans le « Narn î Hin Húrin » est un pinailleur qui « passe beaucoup de son temps à des babioles qui ne lui ont pas été commandées » (*Les Contes et légendes inachevés*, p. 85). C'est une faute dont Tolkien avait conscience, et qu'il s'attribuait à lui-même (« je suis un pinailleur-né, hélas », déclare-t-il dans une lettre à Rayner Unwin en 1961, *Lettres*, p. 440). Bien que le « long voyage que [Niggle] doit faire » soit la mort, il n'en reste pas moins que Niggle n'est pas M. Tout le Monde, il est Tolkien.

Niggle est un peintre, et Tolkien était bien sûr (avant tout) un écrivain. Bien que ses peintures s'avèrent avoir un charme surprenant, nombre d'entre elles figurent dans le volume *Peintures et Aquarelles de J.R.R. Tolkien* publié en 1979 ; elles sont presque toutes des illustrations de ses écrits. Pour revenir à Niggle, est-il un bon peintre ? C'est une des deux principales questions abordées dans les paragraphes deux à cinq de l'histoire, et la réponse est assez complexe. Il n'est certainement « pas trop connu », en partie parce qu'« il était de ces peintres qui peignent mieux les feuilles que les arbres ». Mais « un tableau en particulier lui causait du souci », car s'il avait commencé comme « une feuille prise dans le vent », il était rapidement devenu « un arbre », voire « un Arbre », alors que derrière lui « commença à se développer un paysage ; il y eut des aperçus d'une forêt gagnant du terrain et de montagnes couronnées de neige ».

Si l'on remplace Niggle par Tolkien, c'est tout à fait logique. Tolkien a commencé par de courts poèmes comme le « Lai d'Earendel » en 1914 (qu'on pourrait appeler des feuilles) ; les poèmes sont devenus des récits explicatifs (comme les volumes non publiés du

« *Livre des contes perdus* » et de la « Quenta Silmarillion » ; à mesure qu'il écrivait « un paysage commença à se développer » (voir le détail des premiers développements du *Seigneur des Anneaux*, pp. 126-130) ; et l'on pouvait même trouver des aperçus d'une « forêt qui marche » (les Ents). Lorsqu'on lit que « Niggle perdit tout intérêt pour ses autres tableaux ; ou bien il les fixa au bord de sa grande peinture », on peut rapprocher cela aux décisions telles que l'insertion, par Tolkien, des « Aventures de Tom Bombadil », le poème de 1934, dans *La Fraternité de l'Anneau*, voir une fois encore p. 120.

Dans un ouvrage précédent, j'ai suggéré que la « feuille » est *Le Hobbit* et « l'arbre » *Le Seigneur des Anneaux*, mais on peut à présent en douter avec la publication de textes inédits qui montrent à quel point ces deux œuvres ont été développées sur le tard. On doit à présent se contenter de dire, de façon beaucoup plus vague, que le « grand tableau » de Niggle, qui n'existe que dans son esprit, aurait été une version entièrement achevée et intégrée de l'histoire d'Arda depuis la Création jusqu'à la fin du Troisième Âge.

Mais l'autre raison de l'échec de Niggle, outre le fait qu'il tente de peindre des tableaux « trop grands ou trop ambitieux pour son talent » (et c'est la première raison qui est mentionnée), c'est qu'il « avait maintes autres occupations ». En particulier, il a une maison, un jardin, de nombreux visiteurs et un voisin agaçant, M. Parish. Si l'on accepte que cette histoire puisse être une allégorie et dépende donc de la mise en place d'équations (voir pp.248-249), on peut se demander à quoi correspondent tous ces éléments, ce qu'ils représentent. On peut trouver bon nombre de concordances en reprenant les circonstances particulières du travail de Tolkien.

Il était Professeur, Professeur à Oxford. La majuscule est significative, car à la différence des États-Unis par exemple, tous les membres d'un *college* à l'université d'Oxford ne sont pas Professeurs : il y en a en fait très peu, et encore moins à cette époque. Un Professeur est titulaire d'une chaire d'université, or, du vivant de Tolkien, la faculté d'anglais d'Oxford en avait exactement trois : la chaire d'anglo-saxon Rawlinson & Bosworth que Tolkien occupa de 1925 à 1945, et les deux chaires Merton, par convention une pour la littérature et une pour la linguistique. Tolkien occupa cette dernière de 1945 jusqu'à sa retraite en 1959. Ces trois chaires ont une grande valeur et sont (à raison) très convoitées par le grand nombre d'enseignants et de maîtres de conférences des *college* – il devait y en avoir entre trente et quarante à cette période – qui sont en compétition pour les obtenir. On peut d'ailleurs noter que C.S. Lewis, malgré sa renommée universitaire, faisait partie de ces trente ou quarante personnes qui n'ont jamais obtenu de chaire à Oxford, et c'est pour cela qu'il est parti à Cambridge en 1954, alors qu'il avait

cinquante-cinq ans.

La valeur de ces chaires tient avant tout au fait que ce sont des postes dépendants de l'Université, pas des *college*, et qu'elles libèrent leurs occupants de la responsabilité très chronophage des cours de premier cycle (à mon époque, entre douze et seize heures de cours hebdomadaires). En retour de cette relative liberté, les titulaires de chaire doivent donner un certain nombre de séminaires en premier cycle (la *Biographie* de Carpenter parle de trente-six par an, mais je pense que c'est trente-cinq, cinq groupes de sept), enseigner en deuxième cycle (il y avait relativement peu d'étudiants en deuxième cycle à l'époque de Tolkien), mais avant tout faire avancer la recherche universitaire dans leurs domaines, en premier lieu par la publication.

Tolkien se sentait sans doute de plus en plus mal à l'aise sur ce point. En 1939, quand « Feuille, de Niggle » a été écrit, il avait eu deux « succès » académiques importants à son actif, comme on l'a dit précédemment, l'édition de *Gauvain* en 1925 et la conférence sur *Beowulf* en 1936 – et c'est deux de plus que ce que la plupart des universitaires obtiennent, un résultat qui soutient la comparaison avec la plupart des Professeurs. Mais ces succès sont restés sans suite : le projet d'édition de *Pearl* s'est fait sans son nom sur la couverture (voir p. 292 ci-dessus), et la seule suite de la conférence sur *Beowulf* fut l'édition posthume de *Finn & Hengest* – et en quelque sorte l'édition du poème vieil anglais *Exodus*, également publiée de façon posthume en 1981.

En outre, Tolkien avait fait très forte impression en 1929 dans le domaine du moyen anglais grâce à un article sur le dialecte d'un groupe d'anciens textes du Herefordshire (un autre de ses comtés favoris des West Midlands). On s'attendait sans aucun doute à ce que cet article soit suivi d'une étude approfondie dans un livre, ou une série d'articles, mais il n'en fut rien. Son édition d'un des textes, *Ancrene Wisse*, parut en 1962, après qu'il eut pris sa retraite, mais c'est seulement une transcription : pas de notes, pas de glossaire, et une introduction écrite par un autre chercheur.

Tolkien avait de quoi se défendre contre les accusations de mésusage de son temps et de sa position privilégiée de Professeur. La *Biographie* de Carpenter remarque que lors de sa deuxième année en chaire, Tolkien a donné non pas « trente-six classes et conférences » mais « cent trente-six », même si cela ne représente toujours pas une lourde charge d'enseignement. De façon plus significative, Tolkien avait de nombreux étudiants et collaborateurs comme Mary Salu et Simone d'Ardenne qui lui étaient très reconnaissants et ont continué son travail, en particulier sur les textes du Herefordshire.

Il ne fait néanmoins aucun doute que ces accusations ont été

proférées, peut-être pas en 1940, mais dans les années qui suivirent. On en trouve un écho dans la série de romans à clé situés à Oxford, « A Staircase in Surrey » de J.I.M. Stewart. Dans le troisième roman, *A Memorial Service*, on peut lire une discussion à propos du « Professeur Timbermill » :

« Une triste histoire, conclut [le Professeur Regius] de façon inattendue.

— Vous parlez de Timbermill ?

— Oui, bien sûr. Un remarquable chercheur semble-t-il. Sans égal dans son domaine. Mais il s'est égaré, et a produit un long livre insensé – une sorte de légende apocalyptique. »

« Timbermill », de Linton Road, est professeur de philologie, auteur de *The Magic Quest*. Le lien avec Tolkien, le professeur de philologie de Northmoor Road, est évident, et le verdict « il s'est égaré » était souvent entendu dans les cercles universitaires d'Oxford.

Tout cela se retrouve dans la phrase menaçante au début de « Feuille, de Niggle » : « Certains visiteurs laissèrent entendre que son jardin était assez négligé et qu'il pourrait recevoir la visite d'un Inspecteur. » À l'époque de Tolkien, il n'y avait pas « d'Inspecteurs » dans les universités britanniques – il y en a à présent, sous la forme des cycles quinquennaux d'évaluation de la recherche (RAE) –, et l'on n'arrive pas vraiment à savoir à quoi correspondent réellement ces allusions. Néanmoins, elles s'appliquent sans aucun doute à Tolkien. Dans une lettre de 1958, il s'excuse pour le délai de réponse, disant qu'il a été en congé, afin de pouvoir :

terminer certains travaux « d'érudition » que j'ai négligés pendant que je m'occupais de broutilles personnelles (telles que *Le Seigneur des Anneaux*) : je reprends le ton employé par nombre de mes collègues. (*Lettres*, p. 391)

Avec toutes ces informations à l'esprit, on peut alors continuer d'interpréter l'allégorie, qui devient à la fois plus personnelle et plus touchante. Les « maintes autres occupations » auxquelles Tolkien, comme Niggle, devait s'atteler étaient ses cours, le suivi des étudiants de deuxième cycle, les réunions de la faculté, l'organisation et la correction des examens, l'implication dans les nominations de la faculté, etc. Elles peuvent sembler ne pas représenter beaucoup de temps au total, par rapport à des heures de bureau par exemple, mais comme tout Professeur le confirmera, elles fragmentent presque tous les jours de travail et de recherche, au détriment de la concentration. Niggle qui semble « assez poli » envers ses visiteurs, mais « tripotant

un peu les crayons de son bureau », peut être une image de Tolkien essayant de prêter attention à ses collègues et étudiants, mais pensant constamment « à la grande toile » (ses œuvres de fiction), « abritée dans le haut hangar qu'il avait construit dans le jardin pour l'abriter (sur une parcelle où il cultivait autrefois des pommes de terre) ». On peut voir l'abri comme le bureau de Tolkien, installé dans le garage reconverti ; mais cet abri, et le jardin, et même les pommes de terre, ont un sens moins littéral.

Le jardin « négligé », en premier, qui suscite les allusions à l'Inspecteur, représente sans aucun doute le domaine professionnel que Tolkien devait cultiver, et que certains pensaient certainement, comme on vient de le voir, grandement négligé. Niggle cultivait autrefois des pommes de terre dans son jardin ; et Tolkien écrivait autrefois les articles savants qu'on attendait de lui dans son domaine – environ une douzaine jusqu'à 1939, mais presque rien sous forme classique par la suite. Niggle utilise son jardin uniquement comme l'endroit où se trouve son abri pour travailler sur sa peinture ; et Tolkien exploitait sans aucun doute tout son savoir académique dans ses fictions, comme on l'a démontré à de nombreuses reprises dans les chapitres précédents. Mais bien sûr les visiteurs ne voient pas le tableau.

Quoi qu'il en soit, certains d'entre eux viennent le voir, car ils veulent sa « charmante petite maison », savent qu'il va devoir la quitter et sont très occupés à calculer quand, et à se demander « qui reprendrait sa maison et si le jardin serait mieux tenu ». Les cercles académiques locaux regorgent constamment de rumeurs à propos de la disponibilité des chaires, par décès ou retraite, et de spéculations sur qui va recevoir, ou qui mérite, la prochaine attribution. Tolkien n'a pas pu éviter ce genre de choses, et mentionne des collègues plus jeunes qui convoitent son « confortable siège ». Ce qu'il voulait sans aucun doute, comme Niggle, c'était que quelqu'un dans une position d'autorité vienne lui dire de tout oublier, de poursuivre ce qu'il avait vraiment envie de faire, et lui offre une « pension publique » pour s'y consacrer. Mais même si une chaire à Oxford peut ressembler à une sinécure vue de l'extérieur, Tolkien savait que ce n'était absolument pas *sine cura*, « sans souci » ; il commente non sans ironie dans sa lettre que le « siège confortable » est en fait « fourré de chardons ». Quant à la pension publique, c'était une utopie. Ce qu'il lui fallait, c'était « une certaine concentration, du travail, un travail dur et ininterrompu pour terminer le tableau, même à sa dimension présente » (et cette dernière référence peut ici être attribuée au seul *Seigneur des Anneaux*).

Le décor décrit ci-dessus ne couvre que les trois ou quatre premières pages de « Feuille, de Niggle ». L'action de l'histoire

commence « à l'automne » (Tolkien approchait à l'époque des cinquante ans), quand « quelqu'un frappa à la porte ». C'est le voisin de Niggle, Parish, et il faut dire qu'on a du mal à l'intégrer clairement au sein de l'allégorie en développement. Il est extrêmement agaçant. Il n'a aucun respect pour Niggle, critique souvent l'état de son jardin, et n'a absolument aucun intérêt pour ses tableaux, qu'il ne voit que comme une perte de temps et de ressources. Il n'a aucun scrupule à interrompre le travail de Niggle (qu'il ne considère pas comme du travail) et l'envoie, à un moment où Niggle pense avec raison n'avoir pas de temps à perdre, chercher un médecin pour sa femme, et un entrepreneur pour sa maison abîmée par la tempête.

Cette sortie sous la pluie empêche Niggle de finir son tableau, et lui fait attraper le coup de froid dont il se remet à peine quand l'Inspecteur tant redouté arrive, suivi par le Conducteur qui doit emmener Niggle pour son « voyage ». On pourrait dire que Parish tue Niggle, mais ce n'est pas exactement le cas ; ce qu'il tue, c'est son temps. Il y a beaucoup de choses à dire à propos de Parish, et elles sont dites par le narrateur ou (à la fin) par Niggle. Il s'avère que la femme de Parish, n'avait *pas* besoin d'un médecin, mais Parish était *véritablement* estropié, souffrant, et sans bicyclette. Autrefois (et c'est ce que dit Niggle à l'Asile après être parti pour son voyage), « c'était un très bon voisin, et il fournissait des pommes de terre à très bon marché, ce qui me faisait une grande économie de temps ». La fin heureuse ou « eucatastrophique » dépend de la collaboration entre Niggle et Parish, de sorte que « Le Tableau de Niggle » et « Le Jardin de Parish » deviennent « Niggle's Parish », « La Paroisse de Niggle » (ou peut-être « La Paroisse du Pinaillage ») ¹⁴.

Tolkien a écrit en 1962 que le nom « Parish » était simplement « pratique, pour le jeu de mots du Portier », niant dans le même temps que « Feuille, de Niggle » soit une allégorie – il préférerait voir cette histoire comme « mythique » –, car Niggle est « une véritable personne avec des qualités et des défauts, pas une allégorie d'un seul vice ou une seule vertu ». Mais l'allégorie n'a pas besoin de renoncer aux personnalités complexes. Il est tentant de voir Niggle et Parish comme un « dédoublement », comme deux aspects de la personnalité de Tolkien qu'il aurait aimé combiner : la première créative, irresponsable, sans attaches (Niggle n'est pas marié, mais Parish l'est) ; l'autre universitaire, liée à la terre, pratique, immédiatement productive (préoccupée, on peut le dire, par les devoirs de sa petite « paroisse »). Cette hypothèse semble plus crédible si l'on note qu'il y a un dédoublement encore plus évident dans l'apparition quasi simultanée de l'Inspecteur des Maisons et du Conducteur qui vient chercher Niggle pour son voyage : « Il ressemblait beaucoup à l'Inspecteur ; on eût presque dit *son double* : grand, tout de noir vêtu »

(je souligne). Et il y en a une troisième dans les Deux Voix que Niggle entend discuter de son cas à la fin de son séjour à l'Asile : la Première Voix sévère, la Seconde Voix gentille. Les trois paires semblent représenter, chacune de façon différente, le propre jugement mitigé de Tolkien sur Tolkien.

Au centre de tout cela se trouve un sévère jugement du « pinaillage ». Niggle part pour son voyage (il meurt). Bien qu'il n'ait pas entièrement oublié que ce voyage était prévu, et qu'il ait commencé « à préparer certaines affaires sans beaucoup d'efficacité » (à se préparer spirituellement), cela ne représente pas grand-chose, car son sac ne contient ni nourriture ni vêtements, simplement de la peinture et des esquisses, et de toute façon, il le perd dans le train (car il y a certaines choses qu'on ne peut emporter). Il est emmené à « l'Asile », qui représente clairement le Purgatoire. Et là, il apprend à ne plus pinailler, selon la définition de l'OED donnée précédemment. « Il devait travailler dur, suivant un horaire déterminé », à des tâches utiles mais sans aucun intérêt. Ce qu'il apprend, c'est à gérer son temps :

Il pouvait se mettre à une tâche aussitôt qu'une cloche sonnait et l'abandonner promptement dès qu'une autre se faisait entendre, laissant tout en ordre et prêt à être repris le moment venu. Il accomplissait beaucoup de choses dans la journée à présent ; il achevait de petits travaux avec soin.

Tout ceci représente bien sûr ce qu'il aurait dû apprendre de son vivant, et cela ne lui apporte « aucun plaisir », mais il ressent une certaine « satisfaction ». Il devient « maître de son temps » et perd cette sensation permanente de « précipitation ». De nombreux universitaires et employés de bureau sont à même de comprendre ce problème et aimeraient trouver la même solution. Mais à quel prix ?

Dans le monde que Niggle doit quitter, le prix semble absolu. L'Inspecteur des Maisons a le dernier mot, et il est d'accord avec Parish. Le tableau de Niggle n'a aucune valeur. Il aurait dû utiliser les ressources que ce dernier représente pour réparer la maison de Parish. « C'est la loi. » L'opinion publique est fortement d'accord avec lui. Le narrateur a dit plus tôt que bien que l'Arbre soit « curieux. Tout à fait unique dans son genre [...] ce n'était pas un vraiment bon tableau », tandis que Niggle, bien qu'unique lui aussi, est également « un petit homme très ordinaire et assez sot ». Cette expression est répétée sans toutes les qualifications lors de la scène pénultième, quand le Conseiller Tompkins dit que « c'était un petit bonhomme assez sot ». Il est contredit par Atkins (N.B. : tous les personnages de cette scène ont des noms de type « Huggins », pas « Baggins », voir p. 53 ci-dessus),

mais Atkins n'est « pas un personnage important – un simple maître d'école ». C'est Tompkins qui récupère la « charmante petite maison » de Niggle à la fin de l'histoire.

Toutes les toiles de Niggle sont utilisées pour réparer d'autres choses, et bien qu'Atkins arrive à en récupérer un fragment, et même à l'encadrer et le faire exposer au musée municipal, le musée et le tableau finissent détruits par un incendie, de sorte que Niggle et toute son œuvre sont « entièrement oubliés dans l'ancien pays de celui-ci ». Son épitaphe (par Perkins) est : « Ce pauvre petit Niggle ! J'ignorais qu'il peignît. » Cette fatalité de sombrer dans l'oubli devait être ce que Tolkien craignait ; en 1939 et en 1944, elle ne semble que trop probable. Le titre de l'histoire « Feuille, de Niggle », est, non sans ironie, le même que celui du fragment exposé au musée puis perdu à jamais. Tolkien, en d'autres occasions et aux alentours de cette époque (voir *Sauron Defeated*, pp. 303, 308), s'imagine avec tristesse que ses écrits puissent seulement survivre sans être lus ni compris. En 1944, il est tout à fait possible qu'aux yeux de Tolkien l'histoire « Feuille, de Niggle » soit effectivement (outre *Le Hobbit*) tout ce qui allait rester de ses trente ans d'écriture.

Cependant, ce n'est que la moitié de l'histoire. Tout comme au point culminant du *Seigneur des Anneaux* (voir pp. 390-391 ci-dessus), « Feuille, de Niggle » offre ce qui est cette fois un dédoublement *narratif*. Le monde réel, le monde des vivants, congédie et oublie Niggle : de ce point de vue, l'histoire de Niggle est une tragédie. L'*autre* monde réel, le monde après la mort, se transforme en « eucatastrophe ». Les Deux Voix discutent de son cas, et la Deuxième Voix (je suggère que c'est la Pitié, en opposition à la Justice, deux des quatre Filles de Dieu) argumente en faveur de la défense. Niggle *savait* peindre ; mais il était humble ; il a rempli une grande partie de son devoir ; il n'attendait rien en retour, pas même la gratitude ; il finit par se sacrifier avec une sorte de pleine conscience de ce qu'il est en train de faire. Tolkien espérait peut-être qu'au moins les quatre premiers points pouvaient s'appliquer à son cas.

La récompense de Niggle est d'abord de voir son tableau devenir réalité à la fin de son voyage, sa « subcréation » acceptée par le Créateur, dans tous les détails et « finie », mais (à l'exact opposé de ce qui se produit dans le monde qu'il a quitté) pas « achevée », dans le sens où il y a encore énormément de place pour qu'elle se développe. Pour ce faire, il lui manque l'aide de Parish, qu'il va retrouver après que ce dernier a séjourné à l'Asile, où il a appris à se défaire d'une partie de son sens pratique. À la fin, Niggle est prêt à tourner le dos même à son Arbre et à partir ailleurs, suivant un homme « qui semblait être un berger » (avec un sous-entendu clairement chrétien). Le Grand Arbre et la campagne autour demeurent, dans le pays

paradisique, comme « un lieu de vacances et de délassément » et même comme une « introduction aux Montagnes » pour d'autres – ce qui, par une ironie encore plus grande, que Tolkien a dû énormément apprécier, est ce qu'ils sont devenus, à leur façon, dans le monde réel, par la publication de tant de matériau appartenant à son « tableau », terminé ou non, mais en aucun cas achevé. « Feuille, de Niggle » s'achève comme une comédie, voire une « divine comédie », à plusieurs niveaux. Mais bien qu'elle tende vers la « divine comédie », elle n'en est pas moins issue et constituée d'un ressenti tragique et terrestre : l'échec, l'anxiété et la frustration.

POÈMES ÉCRITS ET RÉÉCRITS

Ces sentiments sont reflétés dans une certaine mesure, et de plus en plus au fil du temps, dans la trentaine de poèmes que Tolkien a publiés séparément. Certains sont entièrement comiques, comme les deux poèmes sur « Bimble Town » (une station balnéaire britannique), « Progress in Bimble Town » et « The Dragon's Visit ». D'autres sont des exercices de métrique complexe, comme « Errance » (dont le long développement pour devenir « La Chanson de Bilbo à Fendevall » est expliqué dans *The Treason of Isengard*). Un certain nombre peuvent être décrits comme des « poèmes chaînon manquant », ou « poèmes ancêtres », c'est-à-dire des poèmes que Tolkien a écrits, comme les *Lays* de Macaulay, pour combler une faille de l'histoire littéraire. On peut citer par exemple l'énigme de « l'œuf » écrite en vieil anglais en 1923, les deux comptines datant de la même année (voir pp. 75-76), et les deux poèmes en vieil anglais sur des « mortels piégés » pour *Songs for the Philologists* réimprimés et traduits en Annexe B de mon ouvrage *The Road to Middle-earth*.

Ces deux derniers poèmes peuvent facilement être classés également comme des « ancêtres » reconstruits d'œuvres bien postérieures telles que « La Belle Dame Sans Merci » de Keats. À l'inverse, en 1923, Tolkien prend un unique vers de *Beowulf*, « *iumonna gold galdre bewunden* », (« l'or des hommes d'antan, pétri d'enchantements »), et construit un poème entier en utilisant ce vers comme titre. Le poème s'intéresse à la façon dont l'enchantement d'un trésor trahit et corrompt ses possesseurs successifs, elfe, nain, dragon et homme, un thème que Tolkien reprit dans *Le Hobbit*, et plus tard – voir pages 48-49 et 169-170. Il a réécrit et republié ce poème, sous le même titre en 1937 et sous le titre « Le Trésor » en 1962 et 1970. Plusieurs de ses meilleurs poèmes comiques ou légers ont été sélectionnés et publiés dans *Les Aventures de Tom Bombadil* en 1962, tandis que d'autres sont encore inédits. Selon la bibliographie d'Hammond et Anderson, il existe six poèmes de « Bimble ». Le plus

long des poèmes « chaînon manquant » de Tolkien, également inédit [jusqu'en 2009], est sans doute « Le Nouveau Lai de Sigurð » (*Sigurðarkviða hin nýja*), qui aurait été écrit, de façon entièrement caractéristique, pour combler le vide dans les aventures de Sigurð causé par la perte d'un certain nombre de pages du principal manuscrit survivant des poèmes de *l'Edda poétique*.

Cependant, dès les premiers temps, Tolkien a écrit et publié des poèmes qui n'ont rien de léger, qui traitent en fait des thèmes de la mort et de l'immortalité. Certains d'entre eux, mais pas tous, sont liés au développement du « Silmarillion ». Ainsi, le poème qu'il a publié sous le titre « La Cité des Dieux » en 1923 trouve un contexte dans la géographie mythique de Tolkien sous le nom de « Kor » dans *Le Livre des contes perdus I* ; il en va de même pour « Les Marins Heureux » (1920, puis 1923, cette fois-ci avec un titre en vieil anglais « *Tha Eadigan Sælidan* », plus tard dans *Le Livre des contes perdus II*) ; pour « L'Île Solitaire » (1924 mais voir *Lettres*, p. 609) ; et pour « Le Pays Sans-Nom » (1927, mais mis en contexte sous le titre « Le Chant d'Ælfwine » dans *La Route Perdue*).

Néanmoins, ces poèmes, tous relativement semblables, méritent qu'on s'y arrête, même dans les conditions de leur première publication, détachés qu'ils étaient alors du « Silmarillion ». Ce sont avant tout des poèmes statiques : des visions, ou devrait-on peut-être dire des observations, d'une ville, d'un pays, d'une île. « La Cité des Dieux » est un sonnet qui décrit simplement une cité de pierre, sans habitations, sans aucun bruit, sous le soleil d'un chaud après-midi. « L'Île Solitaire », deux strophes de douze vers et une coda d'un vers, décrit des fées qui dansent et une cloche qui retentit, mais une fois encore il n'y a aucun mouvement narratif, pas même une histoire rudimentaire. « Le Pays Sans Nom », un poème de soixante vers écrit dans la forme extrêmement difficile des strophes de *Pearl*, commence par le mot *There* (« Là »), et décrit une fois de plus un paysage paradisiaque au bord de la mer, habité seulement par des danseurs qui ne peuvent être humains, car là, « aucun homme ne peut être ».

« Les Marins Heureux » (pp. 573-575) a un peu plus de mouvement et commence par : « Je connais une fenêtre dans une tour de l'ouest. » En regardant par cette fenêtre, l'observateur voit des « bateaux de fées... flottant parmi les ombres du monde, / le long des terres sans soleil vers des berges de fées », ces dernières étant sans doute le « pays sans nom » où « aucun homme ne peut être ». Mais l'observateur à la fenêtre de la tour ne peut pas les suivre : ils sont « heureux », il ne l'est pas. « Le Pays Sans Nom » s'achève sur une image de regret, de désir nostalgique : « L'éclat du désir s'enflamme et meurt », tout comme « L'Île Solitaire » : « Je me languis de toi et de ta belle cité ». Mais la nostalgie est impuissante : le dernier vers de « L'Île Solitaire » est « Ô

île solitaire et brillante, adieu ». Dans la géographie du « Silmarillion », tout ceci bien sûr peut être assemblé, comme dans « Le Chant d'Ælfwine » – Ælfwine est un marin anglo-saxon qui, dans une version, atteint Tol Eressëa, et dans d'autres, ne fait qu'entrevoir ce « pays sans nom » à présent nommé. Toutefois, si l'on considère simplement les poèmes, l'impression qu'ils donnent est celle d'un observateur de ce monde hanté par des visions d'un paysage idéal qu'il ne peut atteindre, un Paradis duquel il est à jamais exclu. L'observateur est mortel, le pays est pour les immortels.

Dans un deuxième groupe de poèmes, postérieurs, Tolkien imagine un mortel se rapprochant de l'immortalité. Ces poèmes sont cependant plus tristes que les visions, et le devinrent encore plus quand ils furent réécrits. Le premier, comme « Feuille, de Niggle », fut probablement envoyé en réponse à une demande, cette fois-ci du Couvent des Sœurs du Sacré Cœur à Roehampton, et publié dans leur *Chronique* en 1934. En treize strophes de huit vers, il raconte l'histoire d'une jeune fille, Fíriel, qui sort de la maison de ses parents à l'aube et voit passer un bateau elfique. Les elfes l'invitent à les rejoindre. Elle demande où ils vont – « Vers les îles grises et gelées au nord ? » Non, répondent-ils, « vers le Pays des elfes / au-delà des dernières montagnes », vers la cloche, la tour et l'écume des anciennes visions de Tolkien ; rares sont ceux, disent-ils, qui se voient offrir une chance de quitter le monde mortel « où l'herbe fane et les feuilles tombent ». Fíriel fait un pas en direction du bateau, puis son cœur flanche et les elfes partent. Elle rentre dans la maison « sous le toit, derrière la porte sombre », la vision s'évanouissant avec la rosée. Elle est réabsorbée dans les choses de ce monde : les tâches ménagères, les discussions banales, mais également le petit déjeuner. Les derniers mots du poème sont « s'il te plaît, passe-moi le miel ».

Tolkien a réécrit ce poème pour le mettre en dernière place des *Aventures de Tom Bombadil*, où il s'intitule « Le Dernier Vaisseau ». Une fois encore Fíriel (comme elle s'appelle à présent), sort de la maison, voit le bateau des elfes, reçoit l'invitation, pose la question, reçoit la réponse. Cette fois cependant, il est clair que c'est le *dernier* bateau, qu'il ne reste qu'une *seule* place, que c'est « notre *dernier* appel » (je souligne). Fíriel s'arrête cette fois-ci non pas parce que son cœur lui fait défaut, mais parce que « dans l'argile son pied s'enfonça ». Elle dit aux elfes : « Je ne puis venir ! [...] Je suis née fille de la Terre ! » Elle retourne cette fois non seulement « sous son toit, derrière la porte sombre », mais également dans « l'obscurité de la maison ». Et, ce qui est très significatif, c'est que les deux strophes de conversation et de joyeux petit déjeuner ont été enlevées.

Elle ne s'habille plus en « vert et blanc », mais d'une blouse « couleur feuilles mortes », et va simplement « se mettre à pied

d'œuvre ». Tout ce qui est dit du matin est que « Bientôt le soleil disparut » (*Soon the sunlight faded*). Le poème s'achève sur une seule strophe disant que le monde est toujours là, mais qu'il n'y a plus de passage pour en sortir – une strophe qui se conclut, comme la précédente, par le mot *faded*. Dans « Le Dernier Vaisseau », le sentiment de perte et de mort est bien plus fort que dans « Firiël », et est présenté comme une perte inévitable. Firiël est faite « d'argile », comme tous les enfants d'Adam, elle est « fille de la Terre », et c'est un destin qu'elle doit accepter – son nom signifie en effet « fille mortelle », comme on l'apprend dans la « préface » fictive de 1962. Son histoire est un anticonte de fées, sur le rejet de « L'Évasion de la Mort ».

Tolkien a réécrit un autre poème de 1934, « Looney », de façon assez similaire, dans *Les Aventures de Tom Bombadil*, sous le titre « La Cloche Marine ». Les deux versions envisagent le sort des humains qui réussissent à atteindre le Pays des Elfes, et qui, selon l'ancienne tradition, comme dans la « Belle Dame Sans Merci » de Keats, ne sont plus jamais les mêmes. La réécriture est dans ce cas un développement – les 60 vers de 1934 deviennent 120 en 1962 – et la « préface » éditoriale ajoute encore des suggestions inquiétantes. Dans « Looney », le narrateur de la principale partie du poème (le *looney*, ou fou, du titre) entend dès le départ la question « Où as-tu été ; qu'as-tu vu / alors que tu errais en haillons dans les rues ? » Il répond en disant qu'il revient d'un pays où il n'a vu personne. Il l'a atteint en s'asseyant dans un bateau vide, qui l'a emmené de lui-même « vers un autre pays » – apparemment le pays des fleurs et des cloches et des danseurs invisibles des poèmes de type « vision » mentionnés précédemment.

« Looney », à la différence de Firiël ou des visionnaires languissants, a donc atteint le « pays sans nom ». Mais quelque chose tourne mal, sous l'apparence d'un « nuage noir » ; le printemps disparaît, les feuilles tombent, la mer gèle. Il retourne dans le bateau vide et rentre chez lui, pour se rendre compte que tous les « perles et cristaux » qu'il a ramassés dans le pays étrange sont devenus des « cailloux » et les « fleurs » des « feuilles asséchées ». Tout ce qui lui reste est un coquillage, dans lequel il entend un écho, peut-être une musique – le poème ne le dit pas. Il est bien sûr traditionnel de voir l'or féérique se transformer en feuilles, et pour les gens que les elfes rejettent de se révéler incapables de retourner dans la société, souvent parce que tous ceux qu'ils connaissent sont morts (voir p. 156). Le poème de 1934 peut être interprété selon cette convention.

Cependant, celui de 1962 ne débute plus par une question, et n'identifie pas non plus le locuteur comme « fou », alors que dans la « préface » des *Aventures de Tom Bombadil*, Tolkien, dans son rôle d'éditeur d'un manuscrit hobbit, remarque qu'il est « certainement

d'origine hobbit », est « le poème le plus récent » de la collection et « appartient au Quatrième Âge », c'est-à-dire l'âge qui commence après la fin de la Guerre de l'Anneau. Il est néanmoins inclus dans un recueil de poèmes du Troisième Âge « parce qu'une main a griffonné, en tête, *Li reve de Frodo* ». On peut se demander quel est l'effet de cette dernière invention tolkienienne. Est-ce encore un dédoublement ?

À la fin du *Seigneur des Anneaux*, Bilbo et Frodo, à la différence d'Ælfwine, de Fíriel ou des autres visionnaires, quittent la Terre du Milieu et s'embarquent pour la Grande Évasion vers « des rivages blancs, et au-delà, une contrée verdoyante et lointaine ». Peu de temps avant cependant, Frodo est certain d'être blessé et déclare : « Je ne guérirai jamais réellement. » Comme avec les épilogues terrestres et paradisiaques de « Feuille, de Niggle », ou avec Sam et Frodo qui attendent la mort en Mordor et sont sauvés par les aigles, on nous donne en quelque sorte deux fins, la fin « eucatastrophique » qui est validée par l'histoire, et une fin tragique qui semble tout aussi plausible, voire plus : « Il en va souvent ainsi, Sam. »

« La Cloche Marine » ou « *Li reve de Frodo* » montrent la fin normale pour ceux qui, hobbits ou humains, suivent les visions d'immortalité, pas la fin exceptionnelle réservée aux Porteurs de l'Anneau. Ils entendent « la cloche marine », trouvent le bateau vide et se voient transportés au pays précieux scintillant avec ses danseurs invisibles et sa musique lointaine qui hantait l'imagination de Tolkien. Comme dans « Looney », quelque chose va de travers. Mais dans « La Cloche Marine », cela semble être la punition de l'hybris. Le narrateur se confectionne un manteau, un sceptre, un drapeau et une couronne, et se proclame « roi de ce pays », sommant tous les habitants de se montrer. Immédiatement, le nuage apparaît, le pays perd son charme, devient une terre peuplée de scarabées, d'araignées et de vesses-de-loup. Le narrateur se rend compte qu'il est vieux (« les années pesaient lourd sur mes épaules »), le bateau le ramène, il n'a plus rien et même le coquillage est « mort et silencieux », sans écho :

Jamais plus mon oreille n'entendra cette cloche,
Jamais plus mes pieds ne fouleront ce rivage.

Non seulement le narrateur est exilé, mais sa vision a également disparu. Dans « La Cloche Marine », on peut voir Tolkien tourner le dos à la notion même de la Grande Évasion, et aux images qui l'ont accompagné depuis près de cinquante ans.

La ROUTE PERDUE

La plus persistante de ces images, comme on l'a vu précédemment,

est celle d'une contrée lointaine par-delà la mer, l'Occidentale, le Pays Béni, le Paradis Terrestre, le Pays des Immortels. Ce n'était pas une image propre à Tolkien, car des traces d'une telle croyance sont largement présentes dans la littérature nord-européenne. Le Roi Arthur est emmené au-delà des mers pour être soigné de ses blessures et revenir un jour depuis Avalon ; chez Tolkien, Avallónë est un site sur l'Île Solitaire, Tol Eressëa. La légende de l'Engloutissement de l'Atlantide était déjà connue de Platon ; Atalantë est le nom quenya, ou latin elfique, pour « la submersion de Númenor ». On retrouve dans de nombreuses langues des versions de « la Navigation de saint Brendan », que Tolkien allait réécrire sous le titre « Imram », le plus réussi de ses poèmes tardifs sur « l'(im)mortalité » (voir pp. 410-411).

Moins connue que ces textes, et toujours inexploquée, on a l'ouverture mystérieuse de *Beowulf*, qui raconte comment un enfant est envoyé au-delà des mers pour devenir le Roi Scaef, ou Roi Sheave, souverain des Danois, et qui finit par être renvoyé après sa mort dans un bateau vers « ceux qui l'ont envoyé », et non pas « Celui qui l'a envoyé », bien que le poète de *Beowulf* fût sans aucun doute chrétien. La croyance dans le Pays des Morts, ou dans la vie après la mort au-delà des mers, expliquerait selon Tolkien une coutume funéraire anglo-scandinave : on enterrait les rois et les nobles dans leurs bateaux, ou sous des alignements de pierres dressées arrangées pour ressembler à un bateau. Il est en effet difficile de penser à une meilleure hypothèse.

Comme si souvent, Tolkien a adapté toutes ces suggestions fragmentaires pour son propre usage, et a essayé au moins à deux reprises, dans ses années les plus créatives, de les transformer en une histoire développée et publiable. Ces tentatives survivent dans « La Route Perdue », écrit probablement en 1936 et publié en 1987 dans le volume du même titre (le cinquième de l'*Histoire de la Terre du Milieu*), et « The Notion Club Papers », écrit probablement en 1944 et publié en 1992 dans le volume *Sauron Defeated*. En construisant ces deux récits cependant, Tolkien était face à un problème évident : la découverte de l'Amérique.

Saint Brendan ou les arthuriens médiévaux pouvaient bien croire en une terre merveilleuse au-delà de l'océan à l'ouest, mais ce n'est plus crédible. Le problème fut résolu, dans la mythologie développée (même si jamais complètement perfectionnée) par Tolkien, par l'idée de « La Route Droite Perdue » – un autre très bon exemple d'ailleurs de l'utilisation du mythe comme médiateur entre des croyances incompatibles (voir p. 270). Selon Tolkien, Aman, le pays des Valar, fut isolé deux fois de la Terre du Milieu. Une première fois après le départ des Noldor et le retour de Fëanor et ses compagnons en Terre du Milieu lorsque les Valar remplissent les océans entre Aman et la

Terre du Milieu « de fantômes et d'enchantements ». Il n'y a pas de séparation physique, mais il n'en reste pas moins que « le Royaume Bienheureux était désormais fermé » (*Le Silmarillion*, chap. 11).

La voie est à nouveau ouverte par Eärendil, guidé par le Silmaril, et les alliés humains des Valar sont récompensés non seulement par le nouveau pays de Númenor, surgi des eaux, mais également par la possibilité de voir à nouveau les côtes du Pays Immortel. Cependant, finalement corrompu par Sauron et par le ressentiment et la peur de la mort, le roi de Númenor prend la mer pour envahir Aman avec une armada et obtenir l'immortalité par la force. Les Valar, qui sont en quelque sorte les archanges de la Terre, déposent leur gouvernement d'Arda et en appellent à l'Unique, Ilúvatar, Dieu le Créateur. Et il « changea d'un seul coup la forme du monde ». Númenor et son armada sont envoyés par le fond ; Aman et Eresseä sont retirés à jamais du monde, « hors d'atteinte des humains » ; Ilúvatar fit « de nouvelles terres et de nouveaux océans » (ce doit être la création de l'Amérique) ; et – bien que Tolkien ne le dise pas ouvertement – le monde devient rond pour la première fois.

Quand, à la fin du chapitre « Akallabêth » dans *Le Silmarillion*, les descendants des survivants de Númenor prennent à nouveau la mer pour chercher à l'ouest le pays qu'ils savent être là, ils ne trouvent que des contrées « sujettes à la mort », et ceux qui continuent reviennent à leur point de départ, de sorte qu'ils disent que « tous les chemins se rejoignent ». Leurs maîtres en tradition continuent d'insister cependant en affirmant que la Route Droite existe toujours pour ceux qui ont le droit de la trouver ; elle quitte la Terre, traverse l'atmosphère et l'espace « comme un pont invisible et gigantesque », menant à l'Île Solitaire et au-delà vers Valinor. C'est certainement la route empruntée par Frodo et ses compagnons à la fin du *Seigneur des Anneaux* ; cette route que Fíriel est invitée à prendre, et que « Looney » pourrait avoir trouvée. Il y en a peut-être d'autres, suggère Tolkien, qui « grâce au destin ou à quelque don ou faveur des Valar » trouvent la porte secrète. Comme le chantent les hobbits, probablement sans comprendre la signification des mots :

Pourrait encor surgir au détour du sentier
Une nouvelle route, une porte cachée

Le « problème de l'Amérique » continua à ennuyer Tolkien pendant longtemps. Il restait insatisfait de la solution qu'on vient de voir, se demandant si un tel mythe était toujours acceptable à l'ère de la science (voir *Morgoth's Ring*, pp. 369-383 et l'article de Hammond dans *Tolkien's Legendarium*). Ses doutes auraient pu être apaisés s'il s'était souvenu d'un précédent distingué et ambigu, *Le Paradis perdu*

(X 668-691) de Milton, où un passage écrit avec soin sur l'inclinaison de la Terre permet à ses lecteurs de croire soit en l'explication traditionnelle/mythique soit en l'explication moderne/scientifique.

Il y avait cependant un problème plus pressant – celui auquel Tolkien était constamment confronté –, qui était de convertir l'image en histoire. John Rateliff a suggéré, dans un autre article de l'ouvrage *Tolkien's Legendarium*, que la célèbre décision de C.S. Lewis et Tolkien (rapportée de façon limpide dans *Lettres*, n° 294) d'écrire une histoire chacun, l'une à propos du voyage dans l'espace et l'autre du voyage dans le temps, fut déclenchée par la lecture de Charles Williams par Lewis et la prise de conscience qu'il était possible d'écrire un « thriller philosophique ». Lewis a alors publié *Au-delà de la Planète Silencieuse* (1938) suivi des deux autres volumes de la « Trilogie de l'Espace », le troisième, (*Cette Hideuse Puissance*, 1945) contenant une référence évidente, bien que mal orthographiée, à Tolkien. Ce dernier s'est, quant à lui, retrouvé dans une impasse.

Ce qu'il voulait faire dans « La Route Perdue » est assez clair. De la même façon que des séries de mots comme *dwarf* – *dvergr* – *Zwerg* (voir p. 60) avaient retenu son attention, il était frappé par la cohérence et la continuité des noms dans la tradition germanique, et avait l'impression que cela devait avoir une signification. Il savait que les noms Alboin et Audoin, mentionnés dans une célèbre histoire de l'*Historia Langobardorum* de Paul Diacre, étaient simplement des variations orthographiques des noms vieil anglais *Ælfwine* et *Eadwine*, qui sont devenus Alwyn et Edwin en anglais moderne. Il savait également que ces noms signifiaient respectivement « ami des elfes » et « ami béni », alors qu'il y avait un troisième nom en vieil anglais, *Oswine*, « ami de dieu », ou au moins « ami des dieux païens », les *osas*, les *Æsir* en vieux norrois. Les noms comme Oswald ou Oswine ont néanmoins été portés par des chrétiens et même par des saints, et Tolkien était prêt, non sans audace, à identifier les *osas*/*Æsir* non avec les démons, mais avec les demi-dieux ou archanges ou Valar de sa propre mythologie.

Son idée était de faire comme dans les premiers chapitres du *Hobbit* et d'inclure une histoire traditionnelle dans une histoire nouvelle et cette fois contemporaine, plutôt que simplement dans un contexte anachronique. Les noms allaient revenir continuellement. On aurait une histoire à propos de trois personnages anglais modernes, appelés de façon déroutante Oswin, Alboin et Audoin ; une autre à propos d'un Anglo-Saxon appelé *Ælfwine*, qui permettrait d'inclure la légende du « Roi Sheave » tirée de *Beowulf* ; une à propos de la célèbre paire lombarde (cela aurait été compliqué à intégrer étant donné la férocité de l'histoire et le gobelet-crâne du triomphe) ; et un trio à Númenor avant sa chute, où les noms seraient devenus Valendil,

Elendil, Herendil, là encore respectivement « ami des Valar, ami des elfes, ami béni ». Le but principal de l'histoire dans son ensemble, aurait sans doute été la récurrence du thème de la loyauté envers un idéal dans des contextes différents. La difficulté venait du fait que la répétition d'une même histoire, quel que soit le décor, allait forcément devenir monotone.

M. Rateliff est d'avis que Tolkien n'était pas loin du but, et que l'histoire aurait pu réussir en tant que « thriller philosophique » si l'attention et l'énergie de Tolkien n'avaient pas été accaparées par les nombreux problèmes liés à la publication du *Hobbit* en 1937, mais le contraste avec l'œuvre correspondante de Lewis n'est pas encourageant. Au bout de cinq mille mots, le héros de *Hors de la Planète Silencieuse* a été kidnappé et se trouve sur un vaisseau spatial en direction de Mars pour une mission de conquête. Au bout de cinq mille mots de « La Route Perdue », les personnages en sont encore à discuter de l'évolution des langues et l'histoire reste toujours invisible.

Il est alors surprenant de constater que Tolkien a tenté une seconde fois de s'atteler à cette idée, et à un moment bien moins propice. En 1944, il était aux deux tiers du *Seigneur des Anneaux* et l'on aurait pu s'attendre à ce qu'il redouble d'efforts pour arriver à la conclusion – il avait après tout un éditeur prêt, impatient, au soutien infaillible. Au lieu de ça, il a passé un temps et une énergie considérables sur une deuxième tentative de « Route Perdue », intitulée « The Notion Club Papers » – bien qu'une certaine culpabilité le poussât sans doute à n'en rien dire à Stanley Unwin (voir *Sauron Defeated*, p. 145). L'intrigue avance encore plus lentement que dans « La Route Perdue », avec un assortiment de personnages, vaguement inspirés des Inklings, qui parlent de rêves, de langues, des œuvres de C.S. Lewis et du voyage dans le temps.

Les personnages incluent au moins deux autoportraits en Ramer (je pense que ce nom signifie « Looney », voir une fois encore *Sauron Defeated*, p. 150) et Rashbold (une traduction littérale de « Tolkien »). Plusieurs éléments présents dans « La Route Perdue » reviennent, en particulier la continuité des noms – un des personnages est Alwin Arundel Lowdham, c'est-à-dire Ælfwine Éarendel. Des visions de Númenor et de l'Angleterre anglo-saxonne apparaissent, ainsi qu'une version poétique de « Roi Sheave » auxquelles s'ajoute cette fois « La Navigation de saint Brendan » sous la forme d'un poème publié en 1955 sous le titre « Imram ». Au centre des deux versions se trouve la phrase (en vieux ou protogermanique, une langue inexistante ou « astérisque »), *Westra lage wegas rehtas, nu isti sa wraithas* : « la Route Droite se trouve à l'ouest, maintenant elle est courbée » – on peut noter l'adjectif lourd de sens *wraithas*, « courbée, tordue ». Tolkien cite également à plusieurs reprises des vers du véritable poème vieil

anglais « The Seafarer », à propos de l'envie de prendre la mer, qu'il a développé avec des vers de sa propre invention, afin de transformer le désir de prendre la mer en désir de la traverser et d'atteindre la *whitescène land*, / *eardgeard ælfa and ésa bliss*, « [une contrée sublime à voir], patrie des Elfes et bénédiction des Dieux ». Le dernier vers rassemble joliment les trois éléments principaux des noms chez Tolkien *Ælf*-, *Os*-, *Ead*-, « elf », « dieu », « bénédiction ».

Il faut admettre qu'il y a des instants de pathos dans les deux versions de « la route perdue » par Tolkien. Lorsque dans la plus ancienne Alboin lit à son père Oswin les vers de « The Seafarer » qui dit que personne ne sait « quel est le désir de celui dont l'âge empêche le retour », (« *what longing is his whom old age cutteth off from return [eftsith]* »), son père le regarde et répond que les vieux savent très bien qu'ils ne peuvent pas revenir, et que même si *l'eftsith* leur est impossible, le *fortsith* ne l'est pas – c'est le mot qu'il utilise, partir, aller de l'avant, mais c'est bien de la mort dont on parle (*La Route Perdue*, p. 57). C'est le voyage qu'il doit entreprendre, comme Niggle – ou comme Fíriel, un nom qui réapparaît sans explication dans *La Route Perdue*. Dans les « Notion Club Papers », Tolkien inclut une suggestion que l'équivalent d'Oswin a trouvé la Route Droite sur son bateau Éarendel (à moins qu'il n'ait explosé sur une mine), mais il s'agit d'une rétraction (*Sauron Defeated*, p. 234). Les deux histoires de « la route perdue » que Tolkien a essayé d'écrire avec tant de peine, en 1936 et 1944, en parallèle du *Hobbit* et du *Seigneur des Anneaux*, sont centrées tout comme « Fíriel » et « Looney » sur la peur et l'acceptation de la mortalité, sur la vision et le rejet du Paradis Terrestre.

Mais ce thème ne pouvait pas être intégré dans une aventure. Son expression la plus achevée et la plus parfaite est le poème « Imram » de 1955 (réimprimé dans *Sauron Defeated*) dont les 132 vers constituent le récit par saint Brendan de ses voyages à un homme plus jeune : il a vu une montagne (les ruines de Númenor), une île et un arbre (peut-être Tol Eressëa) et une Étoile, là « où le monde rond plonge abruptement / mais la vieille route continue obstinément » (c'est le Silmaril au bout de la Route Droite Perdue). Mais il n'emprunte pas la Route Droite, l'Étoile ne persiste que dans son esprit et même saint Brendan accepte le destin de tous :

Saint Brendan était arrivé à la fin de sa vie
Sous un ciel plein de pluie,
Voyageant d'où aucun bateau ne revient ;
Et ses os en Irlande reposent enfin.

Il n'y a aucun signe des thèmes abordés ci-dessus dans *Le Fermier Gilles de Ham*, le seul récit entièrement réussi et publié en dehors des récits hobbits. Il semble avoir été conçu environ à la même époque que *Le Hobbit*, quand les enfants de Tolkien étaient encore petits, et avoir atteint sa forme finale vers 1938 (voir *Bibliography*, pp. 73-76). J'ai mentionné précédemment (p. 117) ses racines liées à l'interprétation des noms de lieux. J'ai également remarqué ailleurs (dans *The Road to Middle-earth*) son potentiel allégorique, et donné les grandes lignes d'une telle lecture. J'admets volontiers cependant que c'était sans doute de ma part de la *furor allegoricus*, une frénésie allégorique : *Le Fermier Gilles de Ham* a bien trop de sens en tant que récit propre pour nécessiter une lecture allégorique, et c'est en outre un récit tout en légèreté.

Une partie de sa joie vient peut-être du fait qu'il n'est situé ni dans la véritable Histoire, ni dans le monde mythologique de Tolkien, mais dans l'Histoire entièrement imaginaire, admise pendant longtemps mais démentie depuis, des « Brut », de *Sire Gauvain*, du *Roi Lear* et même du « Vieux Roi Cole » de la comptine, qui trouvent tous des références dans la fiction de Tolkien. C'est entièrement un « Pays Imaginaire » et Tolkien n'avait aucun désir d'y prendre quoi que ce soit au sérieux – de sorte que nous avons la puissante figure du Fermier Gilles (un anti-Beowulf, comme le montre l'extrême amateurisme de sa préparation pour combattre un dragon), plusieurs des meilleures conversations entre humain et dragon écrites par Tolkien, dignes d'être comparées avec celles entre Bilbo et Smaug, et un ensemble de personnages comiques secondaires, depuis le chien Garm jusqu'à Augustus Bonifacius Ambrosius Aurelianus Antoninus, le fier tyran du Petit Royaume, sans oublier le meunier, le géant, Sam le Radieux le forgeron, la jument grise et le recteur grammairien.

Et pourtant, sans jamais renier son aspect léger, l'histoire sert également à démontrer un argument, et un argument plutôt agressif. Tolkien a recours une fois de plus à un « Avant-propos » éditorial fictif, dans lequel il explique que l'histoire est semblable aux Histoires établies sur la base des hypothétiques *Lays* de Macaulay, c'est-à-dire non contemporaine des événements qu'elle rapporte, « de toute évidence, une compilation tardive », tirée « non pas d'annales authentiques, mais de lais populaires auxquels son auteur se réfère fréquemment ». Et il le fait effectivement : des lais populaires sont mentionnés au moins cinq fois dans l'histoire. Après sa victoire accidentelle sur le géant, Gilles se retrouve proclamé « Héros de la Région », et rentre du marché « en chantant d'anciennes chansons épiques ».

Ces dernières pourraient bien être les mêmes que les « romans populaires » qui donnent à l'épée du Fermier Gilles son nom de

Mordqueues ; et ce sont certainement les « légendes de Bellomarius » le tueur de dragons qui insufflent à Gilles le courage d'aller affronter Chrysophylax. Les chevaliers chantent « un lai » – un ancien lai, datant d'avant l'ère de tournois dans laquelle ils vivent – quand le dragon les surprend ; ils auraient manifestement dû prêter plus d'attention à ce qu'ils chantaient. Et après le défi que lance Gilles au roi, « il était impossible de supprimer tous les lais célébrant ses exploits », et c'est en fait cela qui empêche le roi de lever une armée.

Tous ces chants, lais et romans ont bien sûr disparu avant l'époque du faux « Avant-propos » éditorial, comme c'est habituellement le cas avec les lais de ce type. Mais ils sont associés à Gilles dans l'histoire, avec la « langue vulgaire », avec « les simples épées lourdes » comme Mordqueues, faites pour simplement accomplir leur tâche, et la désuétude. Par contraste, la cour du roi est associée à la grandiloquence, au latin érudit, au style qui prévaut sur la substance (la Fausse Queue de Dragon fabriquée par le Maître Queux), et au refus de prendre au sérieux les vieilles légendes. Il n'y a pas de doute quant au camp qui l'emporte, et l'on pourrait affirmer que le conflit qui les oppose est plus grave que celui qui oppose Gilles à Chrysophylax, car à la fin ces deux derniers forment une alliance.

On peut également dire que la situation centrale dans *Le Fermier Gilles de Ham* est assez similaire à la situation de Bourg-du-Lac à l'époque où Bilbo arrive au chapitre 10 du *Hobbit*. La classe dirigeante, ou l'Autorité officielle, n'a pas de temps à perdre avec les « vieilles chansons héroïques » ou les créatures qu'elles mentionnent, car elle ne s'intéresse qu'à l'argent ; les chevaliers du roi voient les dragons comme mythiques (et *vice versa* bien sûr). Il y a également ceux qui se souviennent des anciennes traditions mais en tirent des notions complètement erronées ; ce sont ceux qui, dans *Le Hobbit*, s'attendent à ce que la rivière se transforme immédiatement en or, ou qui, à Ham, se précipitent vers Gilles en l'appelant « Héros de la Région » et acclament « La Colonne Vertébrale du Pays, Gloire des Franc-Tenanciers, Bienfait des Citoyens », etc. Entre ces deux extrêmes, on a des personnages comme Gilles ou Bard, à la fois traditionnels et pratiques. Tous ces personnages ont leurs équivalents dans la société du xx^e siècle où vivait Tolkien, et il est clair qu'il se moque à la fois du « goût correct et sobre » de ses contemporains littéraires (voir *Les Monstres et les Critiques*, pp. 224-240), et du goût inverse, qui ressemblerait à l'attrait pour la Fantasy facile, qui est devenu encore plus répandu depuis son époque.

Cependant, la seule personne qui réagit presque tout le temps de la bonne façon, outre Gilles (et la jument grise), c'est le recteur de Ham. Il est traité avec un certain comique, en particulier lors de sa première conversation avec Gilles. Il insiste pour voir l'épée présentée par le roi,

et l'on peut se demander pourquoi. Qu'est-ce qui le rend suspicieux ? Il regarde avec attention les lettres sur le fourreau et sur la lame mais « n'y [comprend] goutte ». Il se couvre en bluffant, de façon très professionnelle – « les caractères sont archaïques et la langue barbare ». Néanmoins, il trouve finalement la bonne réponse : l'épée est Caudimordax, ou Mordqueues. Ensuite, après la première victoire de Gilles sur Chrysophylax, le recteur se trompe dans son discours pompeux en établissant les termes de la compensation par Chrysophylax. Mais se trompe-t-il vraiment ? Le dragon n'a aucune intention de tenir les nombreux serments qu'il prête, et bien que cette duplicité ait pu être au-delà de « la compréhension des simples, le recteur au moins, avec le savoir qu'il avait acquis dans les livres, aurait bien pu la deviner. Peut-être était-ce le cas. C'était un grammairien et il était sans doute plus capable que les autres de voir dans l'avenir ».

Cela n'a aucun sens d'un point de vue moderne, où la grammaire n'a plus rien à voir avec la prédiction. Mais les choses sont bien différentes du point de vue médiéval, où la grammaire est l'équivalent du *glamour* (la capacité de changer son apparence et de tromper les observateurs) et de la *grammarye* (la magie). Le recteur est dans tous les cas le premier à comprendre que le dragon ne reviendra pas ; et, élément d'une importance décisive, il est celui qui conseille à Gilles de prendre une corde épaisse avec lui, « car vous pourrez en avoir besoin, si je vois juste ». Il a raison, et la corde permet à Gilles de ramener le dragon et le trésor, de sorte que le recteur mérite le poste d'évêque et les belles récompenses qu'il reçoit à la fin de l'histoire. Dans tout cela on décèle un portrait pour une fois flatteur du domaine professionnel de Tolkien : l'étude des runes est récompensée, les talents linguistiques l'emportent sur le simple bon sens – le tout bien sûr accompagné de l'humiliation méritée et gratifiante des talents commerciaux d'un monde moderne autosatisfait.

Le Fermier Gilles de Ham, à la différence de « Feuille, de Niggle » et des poèmes discutés auparavant, montre Tolkien à son aise. De ce point de vue, ce récit constitue une exception dans ses œuvres mineures. Il est possible qu'il ait été inquiet du développement de plus en plus détaillé et puissant de son œuvre « médiation » (voir pp. 264-274) entre le monde chrétien auquel appartient par exemple le recteur grammairien, et les traditions païennes des mythologies antérieures – qui n'ont absolument aucune place dans *Le Fermier Gilles*. On pourrait tout à fait attaquer cette idée au regard des théories chrétiennes. Tolkien présente ses Valar comme des archanges bienveillants, obéissant au dieu Unique, le Créateur, mais il avait tendance à les identifier avec les dieux païens de ses ancêtres – Tulkas par exemple, le Vala guerrier de Tolkien, ressemble énormément au

dieu Tyr de Snorri, et son nom peut facilement être identifié comme le mot protogermanique pour « guerrier », **tulkaz*.

Tolkien n'était pas du tout le premier philologue chrétien à louvoyer dans cette direction, et il convient d'étudier aussi les arguments en sa faveur. On a déjà mentionné la suggestion par C.S. Lewis dans *Les Fondements du Christianisme* sur les « bons rêves » des religions. Tolkien semblait accepter une thèse similaire par le concept de la « lumière éclatée » inclus dans son poème « Mythopoeia ». Les arguments sont certes convaincants, mais ils ne correspondent absolument pas aux positions de l'Église catholique, et sont même diamétralement opposés à l'opinion d'Alcuin (voir p. 272 ci-dessus). L'affirmation célèbre et souvent citée de Tolkien qui déclare à un ami jésuite que « *Le Seigneur des Anneaux* est bien entendu une œuvre fondamentalement religieuse et catholique » (*Lettres*, p. 246) ressemble à une justification. Jusqu'où un chrétien pratiquant peut-il aller dans l'intérêt pour des préchrétiens ou des païens ? Cette question sous-tend à la fois le long poème « Le Lai d'Aotrou et Itroun » (publié en 1947) et le dialogue en vers « Le Retour de Beorhtnoth, fils de Beorhthelm » (publié en 1953).

Le mot « lai » dans le titre de « Aotrou et Itroun » n'a ici pas le même sens que dans les chapitres précédents de ce livre. Il existe en vieux français un certain nombre de poèmes appelés lais, habituellement lais bretons, en particulier les douze lais de Marie de France. Huit poèmes en vieil anglais se réclament d'être des « lais bretons » en imitation. Le poème « Aotrou et Itroun » de Tolkien suit de près le modèle de ces lais, dans la forme comme dans les thèmes, utilisant de façon interchangeable « Britain/Brittany » (Grande et Petite Bretagne) et « Britons/Bretons ». Il est inspiré (comme l'a montré Jessica Yates dans son article de 1993) d'une ballade tardive bretonne à propos d'une « Corrigane », une sorcière, ou fée, une créature aux pouvoirs maléfiques pouvant changer son apparence.

Le trait original du poème de Tolkien est sa sévère moralité. Dans sa version, l'histoire s'ouvre sur un couple de nobles bretons, Aotrou et Itroun, qui n'a pas d'enfants. Plutôt que d'accepter humblement ce sort, Aotrou, le seigneur, quête une Corrigane pour obtenir une potion de fertilité, sans que le prix soit donné. La potion fonctionne, Itroun donne naissance à des jumeaux, mais le prix de la Corrigane (qui n'est plus une vieille sorcière mais s'est transformée en belle jeune femme) est l'amour d'Aotrou. Il refuse, se fait maudire et meurt, tout comme Itroun, qui succombe au chagrin. Le refus, la malédiction et la mort d'Aotrou existent bien dans la ballade bretonne. Mais il n'y a que chez Tolkien que la mort est méritée, ou du moins provoquée par la tentative d'Aotrou de défier la Providence grâce à des forces surnaturelles. La morale de Tolkien est claire et sans équivoque. Le

péché d'Aotrou n'est pas dans la soumission à la Corrigane – il la défie avec autant de succès que Sire Gauvain repousse la dame du Chevalier vert, et avec une ferme profession de foi chrétienne –, il est dans le fait de simplement commercer avec elle. Le poème s'achève par :

Dieu nous garde du désespoir
Et de l'erreur, qu'il nous conserve
Dans l'espérance et la prière
Aux eaux bénies de Chrétienté

Ce rejet absolu du surnaturel va bien au-delà de la posture ambiguë de poèmes comme « Looney ».

Le poème commenté publié en 1953, « Le Retour de Beorhthnoth, fils de Beorhthelm » est plus difficile à résumer, mais pour faire au plus court, il est découpé en trois parties : un court avant-propos qui présente la scène historique – une bataille que les Anglais ont menée et perdue face aux envahisseurs vikings dans l'Essex en août 991, commémorée dans le poème vieil anglais *La Bataille de Maldon* – et explique ce qui suit ; le « Retour » lui-même, un dialogue en vers allitératifs entre deux personnages, Torhthelm et Tidwald, qui sont venus récupérer le corps sans tête de leur maître Beorhthnoth sur le champ de bataille, dialogue qui constitue un épilogue à *La Bataille de Maldon* ; et enfin un court commentaire sur l'« Ofermod », qui offre une critique érudite du poème vieil anglais.

Cette dernière a eu énormément d'influence. Dans ces six pages, Tolkien rejette fermement l'opinion sur *Maldon* défendue par les chercheurs avant lui, y compris son ancien collègue et collaborateur E.V. Gordon, qui avait édité le poème en 1938, et W.P. Ker, qui l'avait qualifié de « seul poème purement héroïque qui existe encore en vieil anglais », et le meilleur exemple d'un « lai héroïque » autochtone que nous possédions. Tolkien était d'avis que Gordon, Ker et tous les autres avaient entièrement tort. Le poème n'est pas une célébration de l'esprit héroïque, mais une critique profonde de ce même esprit et des attitudes imprudentes et inconsidérées qu'il suscite. Ce fut l'*ofermod* (que Tolkien traduit comme « l'excessif orgueil ») du seigneur Beorhtnoth qui poussa celui-ci à donner un avantage aux Vikings pour la beauté du sport, ce qui mena à sa propre mort et à celle de ses hommes. Il n'avait aucun droit de faire un tel geste, et le poème doit être envisagé comme une démonstration de cette idée.

Les opinions de Tolkien semblent être contredites dans le poème original vieil anglais, même si elles ne sont pas complètement invalidées. En effet, le vieux Beorhtwold, compagnon de Beorhtnoth déclare, alors qu'il refuse de fuir (traduction établie à partir de Tolkien une fois encore) : « L'âme sera d'autant plus ferme, plus hardi

le cœur, plus grand le courage que diminue notre force ! »

Ce qui est sûr, c'est que Beorhtwold n'exprime aucune critique envers son chef. Tolkien s'y attelle dans le dialogue rimé – il exprime une opinion entièrement personnelle, presque sans aucune caution érudite – en retirant les vers de leur contexte du champ de bataille pour les mettre dans un rêve et en leur ajoutant (ce n'est pas une traduction mais une composition originale) :

« L'esprit ne cédera ni l'ardeur ne pliera,
Si la fin doit venir et la nuit triompher. » (je souligne)

Les vers sont clairement devenus païens, et même manichéens, et le locuteur le plus âgé et le plus sensé du dialogue, Tídwald, les identifie immédiatement comme tels : « Tu disais [...] de drôles de choses [...] ça avait l'air de venir de l'au-delà, du fond du cœur. Et païen par là-dessus : pas de ça pour moi. » Tolkien fait clairement pencher la balance d'un côté, encore plus que dans le reste du dialogue, pourtant déjà partial. Torhthelm (nom qui signifie « Heaume Brillant ») est un jeune fou dont l'esprit a été enflammé par les lais héroïques qu'il répète constamment, alors que Tídwald (« Règle Temporelle », « Maître du Temps ») est un sage vétéran qui comprend ce que les lais signifient vraiment : « Entends les sanglots sous les cordes ronflantes de la harpe ». Comme pour « Aotrou et Itroun », l'argument est très évident : il ne doit y avoir aucun compromis. Les hommes chrétiens, et même les guerriers chrétiens, ne devraient pas être séduits par la « théorie du courage » que Tolkien avait lui-même louée dix-sept ans auparavant (voir *Les Monstres et les Critiques*, pp. 15-68), ou par « la doctrine d'une endurance sans faille au service d'une volonté indomptable » exprimée par Beorhtwold. C'était exactement « l'esprit de Ragnarök » qui a mené à la Seconde Guerre mondiale où il a été écrasé dans la douleur. Les lais héroïques sont donc totalement trompeurs – ou tout du moins, ils ont besoin d'une révision très minutieuse qui s'apparente à une réécriture afin de les rendre dignes de confiance.

« Aotrou et Itroun » a paru en 1947, *Le Fermier Gilles de Ham* en 1949 et « Beorhtnoth » en 1953. Nous savons cependant que *Le Fermier Gilles* existait peu ou prou sous sa forme actuelle en 1938, alors qu'un fragment d'une ancienne version de « Beorhtnoth » a survécu d'une version encore plus ancienne (voir respectivement *Bibliography*, pp. 73-74, et *The Treason of Isengard*, pp. 106-107). Il est tentant de voir « Aotrou » et « Beorhtnoth », le lai et l'antilai, comme des signes non pas exactement d'un assombrissement de l'imagination de Tolkien (elle a toujours eu un côté obscur, bien qu'il se soit largement développé entre « Firiël », par exemple, et « Le Dernier

Vaisseau »), mais plutôt d'un doute. Était-il acceptable de réécrire les mythes ? Comment un tel travail serait-il vu par les Deux Voix de l'Asile ?

ALLÉGORIE AUTOBIOGRAPHIQUE 2 : *SMITH DE GRAND WOOTTON*

La genèse de *Smith de Grand Wootton* est plus simple à retracer que celle de toute autre fiction de Tolkien. En 1964, Tolkien reçoit une demande pour écrire la préface d'une nouvelle édition de *La Clé d'Or* de George MacDonald, écrivain de Fantasy et de contes de fées du XIX^e siècle – et personnage majeur du *Grand Divorce entre le Ciel et la Terre* (1946), l'allégorie sur la mort et le jugement écrite par C.S. Lewis. Il accepte et commence à travailler en janvier 1965 – alors qu'il a soixante-treize ans – avec l'intention à ce stade d'écrire une histoire sur un cuisinier et un gâteau pour expliquer le sens du mot *fairy* (féerique) ou « Faerie ». Mais l'histoire se développe, la préface est abandonnée et *Smith de Grand Wootton* est publié en 1967.

À mon avis, la dernière des fictions achevées de Tolkien exige d'être lue de la même façon, même si c'est plus difficile, que « Feuille, de Niggle », comme ce que j'ai appelé une « allégorie autobiographique ». Cette opinion a rencontré une forte résistance, par exemple chez David Doughan dans un article de 1991, et chez Verlyn Flieger, qui étudie en profondeur *Smith de Grand Wootton* dans *A Question of Time*, paru en 1997. Verlyn Flieger a en outre eu l'avantage de lire un essai alors inédit sur l'histoire écrit par Tolkien lui-même, dans lequel il s'attarde sur la signification de son œuvre ; bien que Flieger rapporte que dans cet essai Tolkien semble « engagé dans un débat continu avec lui-même sur la question de savoir si l'histoire est une allégorie », et louvoie entre la simple affirmation que ce n'est pas le cas et l'admission réticente que certaines parties sont de toute évidence allégoriques. En particulier, Tolkien établit que « la Grand'Salle est évidemment une allégorie de l'église du village », alors que « le Maître Queue... représente simplement le Recteur et le sacerdoce ». Néanmoins, il y a une remarque que Doughan, Flieger et Tolkien lui-même citent tous en l'approuvant sans réserve, c'est le commentaire de Roger Lancelyn Green quand il déclare que l'histoire ne devrait pas être tournée en allégorie, car « chercher le sens équivalait à couper une balle en deux pour chercher le rebond ».

Le commentaire de Green est bien sûr lui-même une courte allégorie, semblable à celle que Tolkien utilise de façon tactique dans sa conférence sur *Beowulf*, c'est-à-dire une *reductio ad absurdum*. Ouvrir une balle de tennis pour chercher le rebond est évidemment

absurde, donc ouvrir une histoire doit l'être également. Pour cela, il faut d'abord admettre qu'une histoire, c'est la même chose qu'une balle de tennis. J'aimerais avancer l'idée que cette analogie est fausse. Une histoire allégorique (par exemple « Feuille, de Niggle ») est bien plus semblable à une grille de mots croisés. Dans les deux cas, les solutions trop simples n'ont que peu d'intérêt. Dans les deux cas cependant, cela aide d'avoir quelques solutions faciles pour commencer (comme de reconnaître que le « voyage » que Niggle doit faire est la mort). Le lecteur sait alors que les solutions plus complexes qu'il doit chercher devront être compatibles avec les réponses plus évidentes ; et plus on remplit de solutions correctes, plus l'éventail des possibilités restantes se réduit.

Le point fort de mon analogie est que le charme de l'allégorie, comme des mots croisés, est un attrait intellectuel – le lecteur d'une allégorie est actif, engagé, pas dirigé passivement. Le point faible est que de résoudre une énigme n'offre qu'une satisfaction passagère, alors que de résoudre une allégorie offre en plus un nouveau savoir qui change complètement la compréhension de la narration en surface. En outre, dans les étapes plus avancées de la lecture d'une allégorie, il n'est pas essentiel de trouver l'unique solution correcte qui, au demeurant, et c'est une autre différence avec les mots croisés, peut n'avoir jamais existé. Une solution suggestive ou provocatrice suffit. L'histoire a toujours un sens, ou selon les termes de l'allégorie de Green, un « rebond, même après qu'elle a été "ouverte" ». En fait, elle rebondit mieux, elle a plus de sens. Seuls les plus paresseux des lecteurs ne font aucun effort pour répondre aux indices laissés par les auteurs d'allégorie.

L'indice principal par lequel on peut détecter la présence d'une allégorie est toujours un élément étrange ou inadapté dans la narration de surface, comme la nature mystérieuse du voyage certain mais sans explication de Niggle. Ce genre de situation n'existe pas dans la vraie vie ; donc, ce n'est pas vraiment la « vraie vie ». Cela me semble être le cas dans *Smith*. Grand Wootton est un nom parfaitement crédible pour un village anglais, mais le village en lui-même est étrange. Il est construit sur une Grand'Salle, « faite de bonne pierre et de bon chêne », mais « plus peinte ou dorée comme à l'origine ».

En outre, le cœur du village semble être la cuisine, l'office du Maître Queux, et les fêtes institutionnalisées, comme la Fête des Vingt-Quatre, organisée tous les vingt-quatre ans, pour laquelle le Maître Queux doit confectionner un Grand Gâteau. Rien de cela ne ressemble à une coutume anglaise reconnaissable. L'étrangeté fait qu'on se demande s'il n'y a pas un autre sens ; et Tolkien a fourni la réponse (il a écrit un guide des solutions si l'on peut dire) en remarquant que la Salle et le Maître Queux sont des allégories de l'église et du recteur.

Dans ce cas, il faut bien l'avouer, Grand Wootton est en piteux état, les fonctions spirituelles de l'Église, ainsi que Tolkien l'a également commenté, « se délabrent progressivement [...] pour se résumer au boire et manger – la dernière trace d'«autre chose» ne survivant que dans les enfants ».

Ce qui survit chez les enfants n'est vraiment rien de plus qu'une trace. Le personnage le plus dégradé spirituellement dans l'histoire est le deuxième dans la succession des (quatre) Maître Queux qu'elle contient, Nokes le « bouche-trou ». Nokes n'est pas un bon Queux, et en outre il est narquois, copieur, malveillant, mais pire que tout, et c'est un point sur lequel l'histoire insiste particulièrement, il ne connaît pas grand-chose de l'imaginaire ou de la Faerie. Ce serait sans doute mieux s'il n'en savait rien (la Reine de Faerie exprime un désaccord bienveillant), mais malheureusement il a encore quelque souvenir du concept. Il associe l'imaginaire à l'infantilité, et par conséquent il crée une image infantile de l'imaginaire sur son Grand Gâteau glacé au sucre, qui sera « joli et féérique », et place une poupée « Reine des Fées » en son centre ; il le montre ensuite aux enfants qui réagissent exactement comme on peut s'y attendre (au moins pour certains d'entre eux) en applaudissant et en criant : « Comme c'est joli ; on dirait une fée ! »

Nokes représente ici sans aucun doute nombre de choses que Tolkien détestait, et qu'il a présentées de multiples façons, depuis le bourgmestre de Bourg-du-Lac dans *Le Hobbit* aux « misologistes » de son « Discours d'adieu à l'université d'Oxford », ces « professionnels [qui] prennent leur médiocrité et leur ignorance pour la norme humaine, la mesure de ce qui est bon » (voir p. 20). La dernière clause décrit Nokes de façon très précise. Il n'a lui-même qu'une notion faible, infantile, pastel et sucrée de l'imaginaire, mais part du principe que c'est tout ce qu'il peut y avoir ; et puisqu'il a pleinement conscience de la faiblesse de sa propre imagination, il conclut que toutes les représentations de l'imaginaire, de la Faerie, doivent être également faibles. Il faut admettre que tel semble être le problème avec nombre des critiques professionnels de Tolkien.

À Grand Wootton donc, la spiritualité s'est amoindrie pour n'être plus que du matérialisme, et les figures d'autorité risquent d'emmener les enfants exactement dans la mauvaise direction, et ce, contre leur inclination naturelle. Quelles forces existent pour lutter contre ce risque ? Les principales sont Smith lui-même, l'Apprenti et « l'étoile féérique » qui est transmise de personne en personne. L'étoile féérique est le symbole central de l'histoire. Smith a neuf ans lors de la première Fête des Vingt-Quatre de l'histoire, quand il avale l'étoile sans s'en rendre compte – elle a été mise dans le gâteau par Nokes, avec l'accord de l'Apprenti, bien que Nokes n'ait aucune idée de ce

qu'elle peut faire, et qu'Alf le sache. Pour la plus grande partie de sa vie, cette étoile marque Smith comme étant différent des autres villageois, et lui sert de passeport pour la Faerie ; elle lui permet de trouver l'entrée qui est inconnue des autres.

Néanmoins, à la différence de Looney ou Firiël ou n'importe qui d'autre dans les œuvres de Tolkien, Smith acquiert le pouvoir d'aller et venir librement entre la Faerie et notre monde, et quand il revient il n'est ni fou ni asocial – comme Looney ou les hobbits dont on apprend qu'ils sont touchés par « la folie de l'errance » – mais au contraire, c'est un membre particulièrement apprécié et admiré du village. Il façonne des choses « simples et pratiques », mais d'autres « pour le plaisir ». Il semble avoir atteint dans sa vie l'équilibre que des personnages comme Niggle et Parish n'ont pu atteindre qu'ensemble, et seulement après la mort. L'étoile semble alors représenter quelque chose proche de l'impulsion même de Tolkien vers l'imaginaire, la qualité de la vision, tandis que Smith représente la réponse idéale à cette vision, l'utilisant comme un enrichissement de la vie normale plutôt que comme une distraction. Sous cet angle, l'histoire commence à ressembler à une autre « médiation », réussie cette fois, entre imaginaire et réalité.

Cependant, la situation de Smith est loin d'être idéale. L'histoire insiste beaucoup sur la succession et l'héritage. On apprend qu'au départ, l'étoile vient du grand-père maternel de Smith, Rider, autrefois Maître Queux, également visiteur de la Faerie, mais qui a fini par partir pour ne jamais revenir – il a réussi la Grande Évasion que Tolkien imagine. Smith hérite de son étoile, mais pas de sa position. En outre, à la différence de son grand-père, quand il doit rendre l'étoile, il perd son droit de passage en Faerie et avec lui toute chance de réussir l'Évasion : pour utiliser les termes d'Oswin Errol, il est toujours condamné au *forthsíth*, mais sait qu'il ne peut y avoir aucun *eftsíth*. Enfin, ce qui rend la situation encore plus difficile à supporter – Tolkien utilise l'expression « une grande lassitude et un deuil » –, c'est que Smith sait que l'étoile va passer à quelqu'un d'autre ; en fait, il décide sciemment qu'elle va passer à quelqu'un d'autre, non pas dans sa lignée, bien qu'il ait un fils Ned qu'il aime profondément, mais à l'arrière-petit-fils du stupide et hostile Nokes.

La première succession, celle de Maître Queux, oublie entièrement Smith, pour faire Rider – Nokes – Apprenti – Harper. L'autre succession, celle de l'étoile, ne l'inclut que temporairement pour faire Rider – Smith – Tim fils de Nokes. La lignée de Smith, Smith – Nan – Ned, est écartée du point de vue de l'autorité et de la vision. Smith vit une bonne vie, mais elle s'achève par de nombreuses déceptions. Il ne peut jamais retourner en Faerie ; l'étoile va à quelqu'un d'autre ; il ne peut la donner à Ned. Il est vrai qu'il y a un épilogue à l'histoire, où

Alf Prenti révèle qu'il est le Roi de Faerie et écrase les prétentions de Nokes avec style, non sans rappeler le Fermier Gilles quand il déclare son indépendance envers Augustus Bonifacius. Il est également vrai que Smith finit heureux avec le nouveau Queux, Harper, la Grand'Salle restaurée dans son faste d'antan, et le neveu de sa femme comme nouveau possesseur de l'étoile féerique. Mais même dans l'épilogue, c'est Nokes qui a le dernier mot.

On peut peut-être expliquer ce mélange de réussite et d'échec, de bonheur et de deuil, par le fait que nous sommes encore une fois face à l'un des « dédoublements » narratifs de Tolkien, avec des éléments de sa propre vie qui sont projetés à la fois dans Smith et dans l'Apprenti. Smith est très différent de Niggle de par sa compétence reconnue dans le monde réel, sa capacité à façonner constamment des choses utiles – bien qu'il faille se rappeler que Tolkien insistait toujours sur le fait qu'il avait également passé sa vie à faire des choses utiles (enseigner, diriger des étudiants, faire passer des examens) pour les autres, et que son activité avait été nourrie, et pas comme beaucoup le disaient « négligée », par ses incursions dans l'imaginaire.

Il est facile de voir Smith comme une représentation de Tolkien, qui est d'ailleurs très semblable à Niggle dans ses visions puissantes d'un monde ailleurs. L'Apprenti offre une autorité et une validation qui est relativement absente de « Feuille, de Niggle ». Quand il apparaît aux côtés de Smith (et clairement contre Nokes), c'est comme si, dans l'allégorie antérieure de Tolkien, quelqu'un était apparu dans le monde de Niggle pour réprimander avec fracas le Conseiller Tompkins et faire afficher les peintures de Niggle avec le respect qu'elles méritent. En outre, si l'on se souvient de l'équation entre Queux et recteur que Tolkien établit lui-même, la révélation qu'un Queux peut également venir de Faerie et approuver les étoiles féeriques va tout à fait dans le sens de la croyance profonde qu'avait Tolkien (ou son désir de croire) que son don d'imagination ne compromettrait en rien sa religion. On peut donc conclure que chez Smith, non seulement l'imaginaire s'harmonise avec la réalité, mais il en va de même avec l'imaginaire et la foi.

Il reste un point à étudier concernant *Smith* avant de conclure. Sa structure est claire, pour autant qu'elle soit inhabituelle. Après quelques pages présentant Grand Wootton et ses coutumes, la première longue scène est celle où Smith reçoit l'étoile, à la première Fête des Vingt-Quatre. La longue scène suivante dans laquelle les personnages principaux discutent se déroule deux Fêtes plus tard, soit quarante-huit ans après, quand Alf se prépare à confectionner son deuxième gâteau et souhaite que l'étoile y soit remplacée. Presque toute la vie de Smith s'est déroulée entre-temps. Et la majeure partie de l'histoire concerne ses visions de la Faerie : les guerriers elfes qui

reviennent de leurs bateaux, l'Arbre du Roi qui s'élève vers le ciel, le Vent du Monde qui emporte les feuilles du bouleau, la danse où il reçoit la Fleur Vivante, et enfin la scène où il reconnaît la Reine de Faerie et est renvoyé vers le « deuil ».

Il est très difficile de dire ce que ces visions signifient, si elles ont un sens ; elles peuvent n'être rien d'autre que des exemples, comme les étapes de l'« Imram » de saint Brendan. Le bouleau cependant avait sans aucun doute une signification symbolique particulière et personnelle pour Tolkien. Il représente la philologie. Il représente le « programme-B » d'enseignement qu'il a mis en place à Leeds, et a tenté de mettre en place à Oxford (« B » pour *beorc*, *birch*, « bouleau », dans l'alphabet runique vieil anglais). Il a écrit un poème en gotique pour louer le bouleau dans *Songs for the Philologists*, et un autre poème du même recueil encense à la fois le bouleau et le « programme-B » – les derniers diplômés du « programme-B » ont obtenu leur licence en 1983. Dans ce poème, l'adversaire moqué du « programme-B » est le « programme-A » de littérature-moderne-seulement, représenté par le chêne (en vieil anglais, « A » est *ác*, *oak*, « chêne ») ; et le nom de Nokes est en fait Okes, le résultat d'une mauvaise prononciation du nom de lieu courant *æt þæm ácum*, devenu « Atte(n) okes ». Mais si l'on établit cette connexion obscure et personnelle, alors le bouleau nu et pleurant de Faerie auquel Smith veut offrir « une compensation ou un remerciement » et qui répond « Va-t'en et ne reviens jamais plus » prend une allure inquiétante. C'est comme si Tolkien ressentait encore, d'une certaine façon, de la culpabilité pour avoir utilisé la philologie pour ses besoins personnels – pour le dire avec les mots de Niggle, d'avoir converti la parcelle de pommes de terre en abri pour peindre.

Quelle que soit la lecture détaillée qu'on fait de l'histoire, il est de toute façon clair que *Smith de Grand Wootton* est un autre « Discours d'adieu », ou un « Adieu aux armes », dans lequel Tolkien pose son étoile, défend l'utilité de l'imaginaire dans le monde réel, insiste sur le fait que l'imaginaire et la foi sont en harmonie en tant que visions d'un monde supérieur, espère un renouveau futur de l'un et l'autre dans lequel les Nokes de ce monde (les matérialistes, les misologues) auront moins de pouvoir, et peut-être enfin, bien que ce soit ma dernière suggestion et la plus osée, exprime un regret voilé quant à son propre usage du bouleau philologique (regret et culpabilité que je partage, voir p. 14).

On ne peut s'empêcher de noter, en outre, que *Smith* reprend plusieurs motifs de ses pièces courtes antérieures, évidemment sans qu'ils soient tous porteurs de sens. Ainsi qu'Alex Lewis l'a signalé en 1991, la géographie de *Smith de Grand Wootton*, bien que réduite, ressemble beaucoup à celle du Petit Royaume dans *Le Fermier Gilles de*

Ham. Les quelques noms de lieux ont peut-être été choisis avec soin. « Wootton » par exemple vient de *wudu-tun*, « village dans les bois », mais on peut voir les bois comme des portails d'entrée, comme le fait Verlyn Flieger, ou comme le cœur même de « la Terre du Milieu et ses forêts enchevêtrées » (voir pp. 299, 302).

Smith possède en outre un système de noms de personnages étrangement cohérent (Nokes, Nell, Nan, Ned) marqué par la « nunnation » – le fait de placer un « n » au début de mots courants et de noms comme Ann ou Edward –, tout comme les noms dans « Feuille, de Niggle » étaient marqués par la finale diminutive *-kins*. J'ai suggéré à l'instant une implication possible de ce processus pour le nom « Nokes ». Les motifs majeurs cependant sont « l'homme qui part au pays des elfes », et « le mortel renvoyé à la mortalité », comme dans tant de poèmes de Tolkien, et ses textes de la « Route Perdue ». Une si grande implication d'éléments personnels peut expliquer pourquoi Tolkien résistait à toute idée que ce qu'il avait écrit était une simple allégorie, réduite à une signification unique et complète, une lecture qu'il pensait bien trop courante dans les écoles de critiques littéraires. Néanmoins, *Smith de Grand Wootton* n'est clairement pas une simple histoire superficielle. Encore plus ici que d'ordinaire pour Tolkien, son style à la simplicité extraordinaire est délibérément trompeur.

Comme il convient à un discours d'adieu, Tolkien réglait ses affaires, regardant en arrière vers sa vie (et celle de *Smith*), saisissant l'occasion de faire une déclaration finale. On pourrait comparer *Smith*, finalement, avec « Le Dernier Chant de Bilbo », que Tolkien offrit en gage de gratitude à sa secrétaire Joy Hill le 3 septembre 1970 mais resté inédit jusqu'en 1974, un an après sa mort. Bilbo dit également « adieu » à ses amis et à la Terre du Milieu, mais il est sur le point de prendre la Route Perdue, de réussir la Grande Évasion. Ses mots pourraient cependant être entièrement appropriés pour décrire le mythe, extraits de leur contexte des « Havres Gris » et entendus comme les mots d'un homme mourant : mais mourant en étant satisfait de sa vie et de ce qu'il a accompli, et confiant dans l'existence d'un monde et d'un destin au-delà de la Terre du Milieu.

13. Volume dans lequel furent publiés « Du Conte de fées » et « Feuille, de Niggle », que l'on trouve en français dans les ouvrages *Les Monstres et les Critiques* et *Faërie et autres textes*.

14. La traduction française de Francis Ledoux (1974) évoque la « Paroisse de Niggle », mais traduire les deux noms propres paraît préférable pour exprimer la synergie entre les deux personnages. (NdT)

POSTFACE

LES SUIVEURS ET LES CRITIQUES

TOLKIEN ET LES CRITIQUES

Dans les chapitres précédents j'ai tenté, ici et là, de mentionner les critiques sérieuses sur Tolkien qui ont été exprimées de façon suffisamment claire pour permettre une réponse – critiques sur sa vision du bien et du mal, son style, ses personnages et sa méthode narrative (voir par exemple pp. 191, 229, 242, 328). Il est cependant un sujet que j'ai évité depuis le début, c'est le phénomène généralisé et intense d'hostilité critique envers Tolkien, le refus systématique de lui octroyer une place dans la « littérature anglaise », même de la part de ceux qui, de leur propre aveu, souhaitent « l'élargissement du canon ».

Une des raisons est que bien que l'hostilité soit évidente, ses causes restent souvent inexprimées, ce sont des sous-entendus et des remarques plutôt que des affirmations. De nombreux critiques littéraires sont tout à fait prêts à exprimer leur colère, à traiter Tolkien d'enfantin et ses lecteurs d'attardés ; ils sont bien moins prompts à expliquer ou défendre leur jugement. Il semble évident que ceux qui savent penser comme il faut (les lettrés de Susan Jeffrey) comprendront sans qu'on ait besoin de leur expliquer, et que les autres ne méritent pas qu'on débâte : on a là une tactique classique de tentative de marginalisation. Les caractéristiques récurrentes de ces critiques sont les prédictions péremptoires (stupides, car facilement démontées par les événements postérieurs) et l'autocontradiction qui n'a besoin de personne pour être mise en lumière. Ainsi, le critique anonyme de *La Fraternité de l'Anneau* pour le *Times Literary Supplement* en 1954 – nous savons maintenant qu'il s'agissait de l'auteur de romans historiques Alfred Duggan – prédisait avec assurance : « Ce n'est pas une œuvre que beaucoup d'adultes vont lire en entier plus d'une fois. »

Cela devait sembler être une prédiction garantie à l'époque – peu d'adultes lisent des œuvres aussi longues que *Le Seigneur des Anneaux* une fois, encore moins plusieurs – mais elle était fausse. En fait, elle n'aurait pas pu être plus fausse : de tous les best-sellers populaires, *Le*

Seigneur des Anneaux est celui qui a le plus de chances d'être lu et relu encore et encore. De la même façon, quelques années plus tard en 1961, Philip Toynbee, ami de Duggan, également membre de la clique littéraire discutée ci-après qu'on appelle les *Sonnenkinder*, a fait une prédiction tout aussi assurée, déjà citée page 25 : selon lui, le phénomène était terminé, les enthousiastes de Tolkien commençaient à « vendre leurs actions » et la mode tombait déjà « dans un charitable oubli ». En fait, elle n'avait même pas encore commencé, car la popularité aux États-Unis ne démarra pas avant la sortie de l'édition « pirate » par Ace en 1965 et de l'édition autorisée par Ballantine la même année.

Dans tous les cas, en 1961, Toynbee se contredisait lui-même avec un mélange curieux de perspicacité et d'aveuglement. Quelques mois plus tôt, il avait écrit une colonne pour *l'Observer* du 23 avril intitulée « Le Catéchisme de l'Écrivain », définissant son image du « Bon Écrivain ». Le Bon Écrivain selon lui (*N.B.* : les pronoms masculins sont tous de Toynbee) est un être discret et solitaire qui ne tient pas compte de son public. Il peut écrire à propos de n'importe quoi et le rendre pertinent, même les « ducs incestueux en Terre de Feu ». Il « crée un artefact qui le satisfait » et « ne saurait rien faire différemment ». Quand son œuvre paraît, elle est « choquante et étonnante... inattendue du public. C'est au public de s'ajuster ». On a là une description quasi parfaite de Tolkien : « discret et solitaire », écrivant dans son garage reconverti ; intéressé seulement par sa création, ou son Arbre pourrait-on dire ; son œuvre complètement inattendue une fois publiée, et pourtant capable de rendre n'importe quoi « pertinent », même les créatures fantastiques d'un monde inventé. Et quand on ajoute à la liste de Toynbee son coup de grâce, l'absolu signe distinctif, le fait que « le Bon Écrivain ne s'intéresse pas directement à la communication, *mais au combat personnel contre le l'outil intraitable qu'est l'anglais moderne* » (je souligne), il est difficile de comprendre comment Toynbee a pu ne pas voir la ressemblance : on peut dire sans réserve que Tolkien a vu plus loin et réagi plus violemment à la nature de l'anglais spécifiquement moderne que n'importe quel autre auteur de son siècle.

Et pourtant, Toynbee n'est pas le seul à montrer cette étrange incapacité à voir ce qu'il (disait) recherche(r). En 1956, Edmund Wilson, alors doyen des critiques modernistes américains, rejette *Le Seigneur des Anneaux* comme étant des « balivernes », des « inepties adolescentes », un goût qu'il pense être spécifiquement britannique, une autre prophétie qui allait s'évaporer lors de l'envolée du marché américain. Dans son essai critique de 1931, *Axel's Castle*, il condamne d'un ton ampoulé mais ferme cette tendance au rejet de principe :

Il est bon de se souvenir du mystère des états avec lesquels nous répondons au stimulus d'une œuvre de littérature et du caractère avant tout suggestif du langage dans lequel ces œuvres sont écrites, en toute occasion où nous serions tentés de qualifier d'« inepties », « balivernes » ou « charabia » toute nouvelle œuvre écrite à l'apparence étrange à laquelle nous ne sommes pas sensibles, pour quelque raison que ce soit. Si d'autres disent qu'ils y sont sensibles, et qu'ils en tirent du plaisir ou un bénéfice, nous devons les croire sur parole.

La dernière phrase ne saurait être mieux tournée. Mais lorsqu'un tel événement se produit, Wilson est en première ligne pour brandir l'étendard « inepties », exactement le mot qu'il a lui-même interdit. Il semble avoir complètement oublié sa propre règle.

On peut alors se demander quel est le mécanisme psychologique sous-jacent ? Est-ce que ces personnes ne pensent pas ce qu'elles disent ? Et pourquoi ne peuvent-elles pas dire ce qu'elles pensent ? Une autre caractéristique des réactions à Tolkien fut ce que je peux seulement qualifier de snobisme pur, et ce qu'Orwell a appelé « le mépris automatique » de l'Establishment intellectuel du monde anglophone. La remarque de Susan Jeffrey à propos des « lettrés » a été citée en début d'ouvrage, et elle se fait l'écho d'Antony Burgess vingt ans auparavant (dans *l'Observer* du 26 novembre 1978), rejetant les « allégories avec des fées ou des animaux » au profit « d'aspirations littéraires supérieures ».

Par allégories, je pense qu'il désignait *Les Garennes de Watership Down* et *Le Seigneur des Anneaux* (qui ne sont ni l'un ni l'autre des allégories) – je doute qu'il aurait eu le culot de fustiger *La Ferme des animaux*, qui est cependant incontestablement une allégorie avec des animaux. Mais ce qu'il entend par « des aspirations littéraires supérieures », il ne le dit pas : si nous étions des « lettrés », je suppose que nous le saurions déjà. Je ne résiste jamais à la tentation de citer le rejet perspicace et absolu du *Seigneur des Anneaux* par le Professeur Mark Roberts – ainsi que suggéré auparavant p. 241, probablement la déclaration la moins perceptive jamais faite à propos de Tolkien :

Il n'est pas issu d'une indéniable compréhension de la réalité, il n'est pas façonné par une vision des choses qui le contrôle et qui serait en même temps sa raison d'être.

S'il est une œuvre où l'on peut déceler avec certitude une « vision » unique qui « contrôle » l'ensemble, c'est bien *Le Seigneur des Anneaux*. En fait, on pourrait même critiquer son auteur pour l'absolue univocité de son propos. Mais d'une manière ou d'une autre, Roberts,

tout comme Toynbee, tout comme Wilson, l'ont ratée. Ils cherchaient une révélation littéraire, et quand elle arriva, ils échouèrent à la reconnaître. Ce n'était pas ce qu'ils attendaient. Elle était populaire, pas élitiste. Elle n'offrait pas ce confortable sentiment de supériorité sur les masses sans lequel les intellectuels littéraires anglophones semblent ne pas pouvoir survivre – pour plus de détails dans le développement de cet argument, voir le livre iconoclaste de John Carey, *The Intellectuals and the Masses*, paru en 1993.

Il y a eu plusieurs tentatives pour expliquer cette antipathie profonde et presque réflexe. J'ai suggéré dans mon ouvrage *The Road to Middle-earth* qu'elle est d'ordre professionnel, réflexe hérité de la guerre entre langue et littérature qui sévit dans les départements d'anglais des universités depuis un siècle ; c'est peut-être une explication trop réductrice.

Dans *Defending Middle-earth*, Patrick Curry avance l'argument qu'elle vient d'une sorte de guerre générationnelle, alors qu'un groupe voué au « modernisme » et se pensant à la page se voit écarté au profit du « postmodernisme ». Cet argument se trouve grandement renforcé par la déferlante de popularité de Tolkien dans les groupes de protestation en Occident et encore plus en Europe de l'Est, mais la définition que Curry donne du « postmodernisme » est personnelle et à visée tactique ; il envisage ce phénomène « d'hostilité » de façon beaucoup plus large dans son article de 1999.

Le livre de Joseph Pearce, *Tolkien : Man and Myth*, paru en 1997, sous-entend que l'antipathie est une réaction, peut-être pas au catholicisme de Tolkien en particulier, mais au moins à sa « sensibilité religieuse » : encore une fois, ce n'est pas impossible, mais l'argument est rarement avancé ouvertement.

En revanche, la présence d'un snobisme de classe dans la réaction des critiques est fortement suggérée, par exemple, par le rejet méprisant d'Humphrey Carpenter envers les fans de Tolkien comme étant des « porteurs d'anoraks » (citation de Pearce) : il est évident que Carpenter ne peut pas savoir dans quelle proportion les lecteurs de Tolkien portent effectivement des anoraks, et le cas échéant, cet attrail ne dirait rien de leurs goûts littéraires. Mais la référence aux anoraks est facile à comprendre, et c'est bien là l'intention, comme exprimant une hostilité de classe de la part de ceux qui portent habituellement des parapluies : voilà un cas très clair de haute bourgeoisie cherchant à conserver son monopole culturel. Pour équilibrer les choses, Jessica Yates remarque que Tolkien suscite souvent une hostilité extrême de la part d'universitaires ouvertement de gauche, bien que la haute bourgeoisie soit souvent à gauche en théorie (voir le paragraphe sur les *Sonnenkinder* ci-dessous).

Il y a une part de vérité dans toutes ces théories, et elles ne sont

pas forcément mutuellement exclusives. Cependant, elles sont, chacune à sa façon, des arguments exagérés. Il serait préférable de construire un argumentaire littéraire pour expliquer ce curieux phénomène de haine apparemment irrationnelle.

TOLKIEN ET JOYCE

Comparer Tolkien et Joyce, *Le Seigneur des Anneaux* et *Ulysse*, semble jeter de l'huile sur le feu plutôt que calmer l'incendie. Aux yeux de critiques comme Germaine Greer, dont l'opinion est citée page 27, la comparaison avoisinerait le blasphème. Cependant, l'opinion générale selon laquelle Tolkien n'y connaissait rien en histoire littéraire et ressentait une hostilité inébranlable envers Shakespeare et Milton ainsi que l'ensemble du canon postmédiéval constitue un faisceau d'accusations infondées comme montré au chapitre IV. Je ne sais absolument pas si Tolkien a lu ou admiré Joyce. Néanmoins, il est intéressant de comparer les deux hommes et les deux œuvres. Ils étaient après tout du même siècle, des contemporains proches, dans un environnement assez semblable.

Certains points communs sautent immédiatement aux yeux. Leurs carrières respectives se ressemblent plus que celles de la plupart des auteurs majeurs du xx^e siècle : chacun est connu pour une œuvre majeure, celle-ci étant, dans une certaine mesure, le développement d'une œuvre antérieure plus courte avec laquelle elle partage certains personnages (*Le Hobbit*, *Portrait d'un Artiste*), les deux suites simplement basées sur des textes courts et quelques poèmes et développées ensuite par les publications posthumes d'anciens brouillons, comme *Stephen le Héros* de Joyce, et les volumes des *Archives James Joyce*.

Il est vrai que le grand œuvre de Joyce fut publié alors qu'il n'avait que quarante ans, alors que celui de Tolkien attendit qu'il en ait soixante-deux. Tolkien aurait pu répondre qu'il n'avait pas l'énorme soutien financier dont Joyce avait bénéficié pour écrire – le calcul a été fait et le total est d'environ £23 000 entre 1915 et 1930, certainement plus que ce que Tolkien a gagné en tant que professeur sur la même période. Joyce était en fait dans la situation dont rêvait Niggle : recevoir une allocation qui lui serait accordée pour qu'il puisse se consacrer entièrement à son écriture, sans jardin à négliger ni menace d'un Inspecteur.

Mais il y a d'autres connexions moins anecdotiques : Joyce n'a jamais atteint la stature universitaire de Tolkien ni ses connaissances dans le domaine, mais il était quelque peu philologue. Nous savons qu'il a suivi un cours sur ce sujet à University College Dublin ; le chapitre « Les Bœufs du Soleil » dans *Ulysse* en est la preuve, et le

chapitre « Protée » est assigné ouvertement à la philologie dans le schéma qu'avait préparé Joyce pour le livre. Joyce était probablement le genre de « Bon Écrivain » auquel pensait Philip Toynbee quand il écrivait à propos des combats personnels contre « le medium intraitable de l'anglais moderne ». Plus subtilement, *Ulysse* et *Le Seigneur des Anneaux* sont tous les deux des livres du ^{xx}^e siècle, aucun des deux ne peut facilement être qualifié de roman, et ils sont profondément liés aux genres anciens de l'épopée et de la romance médiévale (la structure d'*Ulysse* reproduit celle de l'*Odyssée*, qu'on qualifie généralement comme l'épopée la plus romantique des deux attribuées à Homère). De façon plus drôle, les deux œuvres ont reçu peu ou prou le même traitement de la part de l'*intelligentsia* quand elles ont paru.

Les réactions de classe envers Tolkien ont été citées plus haut, et l'on peut les comparer au rejet agacé de l'œuvre de Joyce par Virginia Woolf dans son journal, où elle la qualifie d'« illettrée, grossière ». « Grossière » exprime le même mépris que « porteur d'anorak » – la haute bourgeoisie insiste une fois de plus sur son monopole culturel – mais que pouvait-elle bien vouloir dire par « illettrée » ? Sans doute « déplaisant aux *lettrés* » bien qu'en ce qui concerne Joyce, elle avait tort même sur ce point. La plaisanterie méprisante sur *Le Silmarillion* qualifié d'« annuaire en elfique » a été citée précédemment (p. 351). Elle n'en devient que plus drôle quand on apprend que c'est exactement cela qui a servi d'inspiration à *Ulysse*, l'édition de 1904 de l'*Annuaire* de Dublin par Thoms. Les deux œuvres sont structurées selon des schémas, et on le sait, car ceux-ci nous sont parvenus ; et elles ont toutes les deux clairement une intention encyclopédique.

Les différences sont bien sûr encore plus frappantes que les points communs. L'action d'*Ulysse* se limite à une seule journée, le 16 juin 1904, et une seule ville, Dublin. La portée du *Seigneur des Anneaux* est bien plus vaste, que ce soit du point de vue géographique ou temporel. On peut même dire, et ce n'est en rien une critique, que dans l'action principale d'*Ulysse*, il ne se passe pas grand-chose. L'œuvre pourrait s'intituler « Un Jour dans la Vie de Personne », et un tel titre permet une autre comparaison. Soljenitsyne est célèbre pour avoir écrit *Une Journée d'Ivan Denissovitch* (1963), une œuvre à propos de « personne », n'importe qui, qui en devient d'ailleurs presque une non-personne ; mais ce livre n'est en rien comparable à *Ulysse*. Soljenitsyne prend un jour dans une vie comme un échantillon, significatif, car il est comme tant d'autres millions de jours dans des millions d'autres vies. Le but de l'œuvre est public, amèrement satirique, agressivement politique.

Ulysse, à l'inverse, est on ne peut plus privé et personnel. Ce qu'il montre avant tout, c'est la complexité et l'individualité présentes

même dans la vie intérieure de tout un chacun. Il devient parfois littéralement une cacophonie, un Babel de voix, mais nombre d'entre elles sont la même, issue d'un soi intrinsèquement hétérogène. T.S. Eliot a suggéré que la seule réponse possible est le silence – peut-être parce qu'une autre de ses caractéristiques est, qu'à la différence du *Seigneur des Anneaux*, il refuse de suivre même la plus conventionnelle des intrigues. E.M. Forster (qui n'était pourtant pas le plus doué en ce qui concerne les intrigues) a observé que dans la plupart des fictions, il y a un moment où les complications se dirigent vers une résolution. Dans *Le Seigneur des Anneaux*, on peut peut-être déceler ce moment exact – quand Ghân-buri-Ghân s'exclame « Le vent change ! » (V/5), ou peut-être, plus proche du milieu physique du livre, quand Gandalf déclare : « La terrible tempête approche, mais le vent a tourné » (III/5). Il n'y a aucun signe d'un tel point central ou d'un tel changement de direction dans *Ulysse*. C'est un flux continu du début à la fin.

TOLKIEN ET LE MODERNISME

On peut observer un phénomène similaire de ressemblance de surface et d'opposition en profondeur si l'on élargit la démonstration pour inclure l'ensemble du phénomène « moderniste », dont *Ulysse* est accepté comme une œuvre majeure. Les récentes définitions du modernisme qui font autorité – j'utilise ici principalement les entrées de l'*Oxford Companion to English Literature* dirigé par Margaret Drabble (1998) et du *John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism* (1994) de Michael Groden et Martin Kreiswirth – semblent souvent immédiatement applicables à Tolkien. Le style moderniste, nous dit-on, est de manière caractéristique local, limité, trouvant la beauté non pas dans l'abstrait mais dans les « choses petites et sèches ».

Je ne suis pas sûr pour le côté « sec », mais Tolkien semble se représenter dans « Feuille, de Niggle » essentiellement comme un miniaturiste (voir p. 381 ci-dessus), et cette impression est confirmée non seulement par les nombreux passages de description minutieuse de la nature dans toutes ses œuvres (les papillons « Grand Mars Changeant » dans la forêt de Grand'Peur, les feuilles de saule qui tombent sur les rives de l'Oserondule), mais également, par exemple, par sa longue étude, détaillée et enthousiaste des fleurs hybrides d'une plante de son jardin (voir la lettre à Amy Ronald dans les *Lettres*). Le modernisme était en outre censé, selon T.S. Eliot, avoir rendu possible le remplacement de la méthode narrative par la « méthode mythique » ; et l'on sait que l'impulsion derrière l'œuvre de Tolkien visait à créer une mythologie que son œuvre narrative majeure servait à incarner.

Quand on lit également (cette fois sous la plume de Drabble) que le modernisme se distingue par des expérimentations avec la représentation du temps, par le rejet de « l'illusion réaliste », par l'usage de narrateurs multiples, et par des expérimentations avec la langue, on peut cocher toute la liste comme suit : « La Route Perdue » et « The Notion Club Papers », les expérimentations avec la narration entrelacée et l'utilisation des « fils » narratifs alternés et contrastés, et bien sûr, la création consciente de langues inventées et de dialectes astérisques. Quant au goût pour l'ironie, cité également comme une caractéristique moderniste, l'ensemble de la méthode narrative développée par Tolkien est ironique, mais également anti-ironique (voir pp. 182-183). Pourquoi est-il donc alors inacceptable de voir Tolkien (12 lignes dans le *Companion* de Drabble) comme un auteur moderniste à l'instar de Joyce (76 lignes), et un « Bon Écrivain » exactement comme Toynbee l'imagine ?

La réponse est assez claire si l'on regarde les autres caractéristiques énumérées dans la définition du modernisme. Les œuvres modernistes ont tendance à s'appuyer très largement sur l'allusion littéraire – comme dans « La Terre Gaste » d'Eliot ou *Ulysse* de Joyce. Si le lecteur ne suit pas l'allusion, ne voit pas le contraste entre les mots dans leur contexte original (chez Homère ou Dante par exemple) et dans leur contexte moderniste, alors l'œuvre n'atteint pas son but. À l'inverse, Tolkien était aussi cultivé que n'importe qui et bien plus que beaucoup, et faisait fréquemment allusion aux œuvres qu'il considérait comme faisant partie de sa propre tradition, la « tradition du Comté » de la poésie autochtone anglaise. Son usage de la tradition est cependant unique, car la source de ses allusions n'a absolument aucune importance.

Les mots fonctionnent au mieux quand ils sont devenus quasi proverbiaux, appartenant à la sagesse commune, fondus dans le langage courant, « vieux comme les chemins ». La plupart des œuvres qu'il utilise le plus sont anonymes. Tolkien n'a jamais adhéré au culte du Grand Auteur, personne supérieure aux gens communs, qui est par exemple tellement évident dans la nouvelle d'E.M. Forster « The Celestial Omnibus » (une œuvre délibérément parodiée je pense, dans l'étude de la mort par Lewis déjà mentionnée, *L'Autobus du Paradis*). Bien qu'il ait commencé ses études par lettres classiques à Oxford, Tolkien était très fermement hostile à la « Tradition Classique » comme l'appelait Eliot. Le schéma de Joyce dépend d'Homère, Eliot se réfère continuellement aux légendes d'Agamemnon et Tirésias, Œdipe et Antigone. Milton a tenté de les supplanter (bien qu'il les connût mieux que n'importe qui vivant à son époque) par les héros de la Bible. Mais les héros et principales inspirations de Tolkien viennent des traditions locales et nordiques que Milton n'a jamais connues et

qu'Eliot ignorait : Beowulf, Sire Gauvain, Sigurð, les dieux eddiques – une tradition considérée par la plupart des modernistes comme littéralement barbare (adjectif désignant ceux qui parlent une langue incompréhensible).

On observe un dernier point de contraste dans l'amour moderniste de l'introspection, de la technique du « courant de conscience », de l'astuce qui consiste dans le roman moderniste même le plus simple à vous dire *ce que pensent les personnages*. Tolkien le fait également, dans *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux* (bien plus rarement dans *Le Silmarillion*) ; il se peut qu'il soit devenu impossible d'offrir une narration réussie à des lecteurs modernes sans devoir en passer par là, bien que ce soit une expérience qu'aucun adepte de « fiction expérimentale » n'ait tentée à ma connaissance. Tolkien connaissait pourtant des œuvres qui l'avaient tentée, et réussie. Il n'y a qu'un seul instant dans *Beowulf* où le narrateur hésite, comme s'il était sur le point de pénétrer l'esprit de son personnage, quand il dit de son héros qu'il est en proie à de sombres pensées et que cela ne lui ressemble pas, car le dragon a brûlé sa demeure et il se demande ce qu'il a fait pour le mériter. Mais le poème se poursuit en disant qu'il commande alors un bouclier en fer, car le bois ne lui serait d'aucun secours contre le feu, sans qu'on consacre plus de temps aux idées noires.

Sire Gauvain est également sujet aux idées noires, mais elles ne peuvent s'exprimer que dans son sommeil, comme « un homme à l'esprit assailli par de nombreuses et tristes pensées ». Nous n'apprenons jamais ce qu'elles sont, car Gauvain retrouve immédiatement son visage impassible. Dans les cultures que Tolkien admirait, l'introspection, elle, ne l'était pas. Il avait conscience de son existence, d'une façon inconnue de ses anciens modèles, mais il ne l'a pas développée.

Une fois constatée cette opposition absolue de philosophie littéraire, même les ressemblances de surface énumérées ci-dessus tombent. L'approche de Tolkien des idées ou techniques dites modernistes est radicalement différente, car elles sont, sur le principe, *non littéraires*. Il a utilisé la « méthode mythique » non parce que c'était une méthode intéressante, mais parce qu'il croyait en la vérité des mythes. Il a montré ses personnages perdus dans les terres sauvages, face aux erreurs de leurs suppositions non parce qu'il voulait anéantir « l'illusion réaliste » de la fiction, mais parce qu'il pensait que toutes nos visions de la réalité sont effectivement des illusions, et que tout le monde est, d'une certaine façon, en errance, « confus », perdu dans les forêts de la Terre du Milieu dont les cimes bloquent la lumière des étoiles. Il a mené des expériences avec le langage non pas pour voir quels effets intéressants cela pourrait avoir, mais parce qu'il pensait que toutes les formes du langage humain sont

déjà en elles-mêmes une expérience. On pourrait presque dire qu'il a pris les idéaux du modernisme au sérieux au lieu de jouer avec. Mais ce qu'il a rejeté, ce faisant – comme Bilbo, qui n'a jamais plus été vu comme respectable –, c'était la prétention sous-jacente et, il faut l'admettre, toujours potentiellement snob et élitiste de tant d'écrits modernistes : la prétention selon laquelle ces derniers ont été produits pour des individus suffisamment cultivés, possédant une sensibilité raffinée et supérieure, et que ces derniers étaient les seuls à même de pouvoir les apprécier.

C'est probablement ce qui se trouve au cœur de la rage critique, et de la peur que Tolkien a provoquée immédiatement et systématiquement depuis. Il menaçait l'autorité des arbitres du goût, les critiques, les éducateurs, les lettrés. Il était tout aussi éduqué qu'eux, mais d'une école différente. Il ne voulait pas signer les Articles invisibles de l'Église de l'Anglais Littéraire. Son œuvre fut appréciée dès le départ par les masses, à la différence d'*Ulysse* qui fut d'abord imprimé à un petit nombre d'exemplaires destinés seulement aux riches et cultivés. Mais elle avait une ambition inappropriée, comme si elle nourrissait des idées au-dessus de la place qui revient aux inepties populaires. C'est cette combinaison des deux postures qui se révéla impardonnable.

L'absence de perspicacité dont font preuve Philip Toynbee et Alfred Duggan est finalement intéressante à plus d'un titre, car ils étaient tous deux membres de la coterie littéraire qui a régné pendant un temps sur la littérature anglaise et en a défini les règles. Entre les deux guerres et après la Seconde Guerre mondiale sévissaient les « *Sonnenkinder* », ainsi que les a appelés le critique Martin Green dans son livre de 1977 *The Children of the Sun*. Ils étaient tous des modernistes passionnés, de la classe supérieure, souvent anciens étudiants à Eton, souvent ouvertement communistes, souvent (comme Duggan) extrêmement riches, bien installés en tant qu'éditeurs et critiques dans les colonnes littéraires, même s'ils semblaient tous atteints d'une incapacité à écrire – Cyril Connolly, le mentor de Toynbee, a produit en tout et pour tout une seule œuvre classique, *Enemies of Promise*, qui n'est rien d'autre qu'une longue excuse de l'échec.

Leur figure de proue littéraire était Evelyn Waugh (qui apparaît en bonne place dans les classements de Waterstone's), dont le fils Auberon continue de se faire connaître pour ses attaques envers Tolkien. Dans les années 1960, à l'époque où Toynbee écrivait, alors qu'ils étaient toujours, selon les mots de Green, « membres de l'Establishment », ils commençaient à devenir démodés, un sort funeste mais finalement inévitable pour tous ceux qui mettent un point d'honneur à être « d'avant-garde » : cela explique le venin de

certaines de leurs attaques.

Cependant, je voudrais donner l'avant-dernier mot sur ce point à Martin Green, un auteur connu pour son équité et qui n'avait presque aucun intérêt pour Tolkien, dont il a invariablement mal orthographié le nom dans les premières éditions de son livre. Les Inklings, écrivit-il – Charles Williams et Dorothy Sayers, Lewis et (je cite) Tolkein – évitaient les affectations des *Sonnenkinder*, et centraient leur réflexion sur la théologie chrétienne, et sur le problème du mal. Green admet que « la plupart des aspects de leur comportement idéologique et imaginaire » le frappe comme étant :

... plus généreux, plus intelligent et plus digne que ceux de Leavis [doyen des critiques anglais dans les années 1950] ou Waugh – ou même d'Orwell d'ailleurs, du point de vue abstrait. Mais du point de vue concret, les idées de ces trois derniers ont, à des époques différentes, tout signifié à mes yeux, alors que dans ce sens, les autres ne *signifient* absolument rien. J'approuve ce qu'ils ont fait, mais en théorie seulement ; j'ai lu les livres qui en ont résulté avec approbation, mais ils n'ont fait résonner en moi aucun écho. Et l'une des raisons en est que ces écrivains se sont soustraits à la dialectique culturelle. Aussi indigne qu'elle fût, que ce soit personnellement et intellectuellement, c'est bien là qu'était toute l'action... (Green, 1977, pp. 495-496)

Je comprends et respecte l'opinion de Green, bien que je ne la partage pas. Sa dernière remarque me rappelle néanmoins une célèbre plaisanterie de music-hall, une sorte d'*En attendant Godot* sous-littéraire. Sur une scène sombre brûle une unique bougie. Un homme tourne en rond à quatre pattes par terre, rampant en silence, cherchant évidemment quelque chose. Au bout d'un moment, un deuxième homme entre et dit, après l'avoir observé un instant, « Que fais-tu ? » « Je cherche une pièce que j'ai fait tomber », répond l'homme à quatre pattes. Le deuxième homme se met alors à quatre pattes et commence également à chercher. Au bout d'un moment, le deuxième homme demande : « Tu l'as faite tomber où ta pièce ? » « Oh, par là-bas », dit le premier homme, se relevant pour aller à l'autre bout de la scène, dans la pénombre. « Alors pourquoi la cherches-tu ici ? » demande le deuxième homme, exaspéré. Le premier revient à son point de départ pour se remettre à quatre pattes et recommencer à chercher. « Parce que, répond-il, c'est là qu'il y a de la lumière. »

Dans cette allégorie de ma création, la lumière représente le modernisme, l'homme à quatre pattes, Toynbee (ou Greer, ou Susan

Jeffreys du *Sunday Times*, ou n'importe qui de la foule de critiques littéraires). Je ne suis pas du tout sûr de ce que représente la pièce de monnaie, mais Tolkien était là-bas, dans la pénombre, à la chercher.

L'HÉRITAGE DE TOLKIEN

Après toute cette haine et cette peur, c'est un soulagement de passer maintenant à l'amour et l'admiration. Toute étude des nombreux imitateurs de Tolkien ne saurait occuper moins qu'un livre entier – d'ailleurs, pour être juste, il faut noter que l'entrée sur la « Fantasy » dans le *Companion* de Drabble est aussi longue que celle sur le « Modernisme » ; la modestie m'empêche cependant de la recommander. Mais il est intéressant d'énumérer ce qui a inspiré certains des plus évidents héritiers de Tolkien, et ce qu'ils ont laissé de côté, ou n'ont pas pu approcher.

Au niveau le plus élémentaire, lire Tolkien a généré un fort désir pour plus d'histoire de hobbits – un désir que sir Stanley Unwin avait identifié dès 1937. Écrire purement et simplement des histoires à propos des hobbits s'est cependant révélé difficile, car les hobbits (malgré ce qu'en disent les *Denham Tracts* et l'*OED*) restent clairement une invention de Tolkien. Beaucoup ont tenté de contourner le problème, notamment par le terme *demi-homme* ou *semi-homme* : il existe une anthologie intitulée, assez maladroitement, *Hobbits, Halfling, Warrows and Wee Folks* ; l'anthologie de fictions en l'honneur de Tolkien par Martin Greenberg, *L'Adieu au Roi*, contient « La Maison des Lutins » de Dennis McKiernan (« *The Halfling's House* » en anglais). Aucun de ces efforts ne réussit vraiment à capturer l'esprit hobbit, un esprit de plus en plus anachronique même dans son aspect « moderne » ou édouardien, en particulier pour les écrivains et lecteurs américains.

À un niveau légèrement supérieur, certains fans semblent simplement vouloir écrire (ou lire) *Le Seigneur des Anneaux* encore et encore. Dans *Fire and Hemlock*, l'excellent roman de Fantasy de Diana Wynne Jones paru en 1984, et qui pour le coup ne doit rien à Tolkien, l'héroïne découvre *Le Seigneur des Anneaux* apparemment vers l'âge de quatorze ans, et le lit en entier quatre fois de suite. Elle écrit alors immédiatement une aventure à propos d'elle-même et de son mentor et figure paternelle :

Comment ils poursuivirent le Cypte d'Obah dans les Grottes du Destin, avec l'aide de Tan Thare, Tan Hanivar et Tan Audel [les autres membres du quartet à cordes du mentor]. Après *Le Seigneur des Anneaux*, il était clair pour elle que le Cypte d'Obah était en vérité un anneau très dangereux qui devait être détruit.

Mais quand elle envoie son histoire à Tam Lynn, il répond seulement : « Non, ce n'est pas un anneau. Vous avez piqué ça à Tolkien, trouvez vos propres idées. » Ce commentaire dégrisant serait adapté à bon nombre d'imitations de Tolkien, dont la motivation est de refaire la même chose, simplement en plus grande quantité.

L'exemple le plus évident est *L'Épée de Shannara* de Terry Brooks, souvent un objet de moquerie, mais dont le succès commercial est indéniable. La rumeur veut que lorsqu'il est sorti en 1977, il avait été commandé par des éditeurs habiles qui savaient qu'ils pourraient vendre n'importe quoi de suffisamment tolkienien. Si c'est vrai, les éditeurs ont eu raison. La série « Shannara » continue vingt ans plus tard, et compte maintenant huit volumes. Cependant, le caractère surprenant du premier volume est la façon dont il suit Tolkien presque point par point.

Un groupe est constitué pour récupérer un talisman d'un Seigneur Noir. Il s'agit là de « récupérer » et pas de « détruire », ce qui constitue un rare point de divergence. Mais le groupe tel qu'il est constitué ressemble à la Communauté de Tolkien presque membre pour membre. Il y a un druide, ou magicien, Allanor (Gandalf) ; un nain, Hendel (Gimli) ; deux jeunes gens, personnages centraux, qui prennent la place des quatre hobbits ; deux elfes, un de plus que chez Tolkien, mais l'un d'eux s'appelle Durin, nom emprunté à Tolkien ; et deux hommes, Menion et Balinor, correspondant étroitement à Aragorn et Boromir (Balinor a également un frère cadet). Gollum est réincarné dans le personnage d'Orl Fane, un gnome qui possède pendant un temps l'épée de Shannara et qui meurt en essayant de la récupérer. Les Spectres de l'Anneau réapparaissent, avec tout leur attirail, « cri lugubre » compris, sous la forme des Porteurs de Crâne volants, tandis que la fiole de Galadriel, dans son rôle d'arme contre le mal, est remplacée par les Pierres Elfiques.

Et si cela ne suffisait pas, l'intrigue également est quasiment calquée au détail près : d'abord un voyage vers une « maison hospitalière », Culhaven = Fendeval ; une pause dans une forêt sacrée de Starlock = Lórien ; la disparition d'Allanon, qui est emporté dans un puits de feu par un Porteur de Crâne, comme au Pont de Khazad-Dûm (bien que comme Gandalf, il réapparaît) ; et de façon ambitieuse même si à très petite échelle, la séparation de la compagnie quand les équivalents des hobbits sont capturés et emmenés par les équivalents des orques, pour se retrouver plus tard (après la scène prévisible de la traque). On trouve des personnages parallèles à Sauron, Denethor, Langue-de-Serpent ; les équivalents des hobbits sont attaqués par des esprits vaporeux (comme le Spectre des Tertres), par un arbre

malveillant (le Vieil Homme-saule), par une créature tentaculaire dans un lac (comme le gardien des portes de la Moria).

Des scènes précises sont soigneusement imitées, comme la fermeture avec fracas d'une porte en pierre à la fin des *Deux Tours*, la mort et l'évaporation de Saruman, ou l'arrivée des Cavaliers de Rohan sur les Champs du Pelennor. La ressemblance est tellement étroite que d'une certaine façon, il est difficile de savoir si le résultat est bon ou mauvais. Quiconque n'ayant pas lu *Le Seigneur des Anneaux* pourra trouver ce récit très original – mais je doute que beaucoup de ses premiers lecteurs entrent dans cette catégorie. Ce que semble prouver *L'Épée de Shannara* c'est que de nombreux lecteurs ont développé un goût (une addiction) si fort pour la Fantasy que s'ils n'en trouvent pas en version pure ils sont prêts à se jeter sur n'importe quel substitut, pour dilué qu'il soit.

Ce n'est pas le cas de la série *Thomas Covenant* de Stephen Donaldson, une œuvre généralement appréciée comme étant beaucoup plus originale, et devenue sur la fin proche d'une critique voire d'une tentative de réfutation de Tolkien (voir l'article « Donaldson » dans l'*Encyclopedia of Fantasy* de Clute & Grand déjà mentionnée, et la longue étude de Donaldson par W.A. Senior). Néanmoins, la marque de Tolkien est bien là, en profondeur. Une des différences majeures et délibérées chez Donaldson, c'est que cette fois, le personnage central n'a rien d'un hobbit, c'est un adulte américain moderne, qui attrape la lèpre et devient un violeur – ce qui en fait un personnage aussi éloigné de Bilbo et Frodo que possible. Il n'y a pas non plus cette fois-ci de Fraternité autour de l'antihéros, comme dans l'imitation de Brooks.

La ressemblance entre Tolkien et Donaldson se situe plus dans le paysage, ou plus précisément le paysage humain, que traverse l'antihéros. Le premier volume de la série, *La Malédiction du Rogue* (également publié en 1977) débute quand un Spectre des Grottes récupère un talisman (comme Gollum avec l'Anneau), avec en arrière-plan l'histoire d'un héros estropié, Berek Demimain (à comparer avec Beren le Manchot). Les Spectres de l'Anneau réapparaissent sous le nom de *Ravers* (« Délirants », qui n'est pas le meilleur choix de nom) ; les invocations d'Elbereth trouvent un écho dans les invocations de Melenkurion : « Vous avez prononcé un nom qu'aucun Raver ne prononcerait » (Donaldson), à comparer avec Sam Gamgie « Je crierai Elbereth. Ce que disent les Elfes. Aucun orque ne dirait ça ». Les maisons dans les arbres de Lórien réapparaissent chez les *Soaring Woodhelven* (Elfes Sylvains Volants), le bois des Huorns étrangleurs se retrouve dans la forêt de *Garroting Deep* (La Vallée du Garrot), une troupe de cavaliers se présente comme *The Third Eoman* (Le Troisième Eoman, sachant que la compagnie d'Éomer était la troisième éored), et il y a même une scène où un doigt est arraché à coups de dents.

Une des ressemblances les plus étroites est l'invention du géant *Saltheart Foamfollower* et de son peuple, qui correspondent presque point par point aux Ents de Tolkien : Saltheart ressemble « à un vieux chêne qui aurait pris vie », il a « des yeux profonds » qui « brillent de façon perçante, comme des rayons sortant de ses pensées cavernueuses » ; et il chante « dans une langue que Covenant ne comprend pas » ; il explique que la langue des Géants est difficile à traduire, car les récits des Géants sont trop longs à raconter, et regrette que « nous ayons si peu d'enfants ».

Pourtant, Donaldson a déclaré, et pour ma part, je le crois : « Tolkien m'a fortement inspiré dans mon désir d'écrire de la Fantasy. Mais en vérité quand j'ai commencé à écrire la série Covenant, je suis resté aussi loin de l'exemple de Tolkien que le permettaient les exigences de mon histoire. » (cité par Senior, *Donaldson*, p. 250)

On peut réconcilier la comparaison des deux œuvres et la déclaration de l'auteur en remarquant que Donaldson utilise plusieurs mots qui étaient pour le moins extrêmement rares (en particulier en Amérique) avant d'être utilisés par Tolkien : par exemple *gangrel*, *eyot*, et *dour-handed*, le dernier étant sans doute un emprunt. Cependant, on se souvient rarement où et quand on a appris un mot particulier, et l'on ne le considère pas comme un emprunt à proprement parler. Ce que je veux dire ici, c'est que dans certains cas – dans de nombreux cas, comme pour l'héroïne de Diana Wynne Jones – les mots et images de Tolkien sont assimilés tellement tôt et tellement profondément, parfois par le biais d'une relecture compulsive, qu'ils sont intériorisés, ils deviennent une propriété personnelle plutôt qu'une dette littéraire. Le phénomène était courant à l'époque de la culture des ballades ou des épopées transmises oralement ; les porteurs passifs de la tradition fusionnaient facilement avec les développeurs actifs. C'est une chose surprenante mais pas complètement malvenue dans un âge de création littéraire hautement individuelle et de défense acharnée de la propriété intellectuelle.

Mon dernier exemple de relation entre Tolkien et ses admirateurs postérieurs est encore une fois un premier roman, *The Weirdstone of Brisingamen* par Alan Garner (1960). Garner est à la fois le plus semblable à Tolkien et le plus différent de tous les auteurs mentionnés ici. Anglais, Garner a écrit plusieurs romans pour « jeunes adultes » d'un grand mérite et d'une grande originalité, et récemment un roman pour adultes, *Strandloper*. Il est originaire du Cheshire, et la plupart de ses livres ont pour cadre Alderley Edge, un lieu aussi personnel et rempli de potentiel mythique que les West Midlands pour Tolkien. Dans *Strandloper*, Garner entrelace des vers de l'auteur de *Sire Gauvain* qu'il considère, ainsi que la plupart des critiques (mais pas moi, voir p. 199), comme originaire du Cheshire.

The Weirdstone of Brisingamen se déroule à Alderley Edge, à l'époque moderne, bien qu'il tire son origine d'une vieille légende locale. Il n'y a pas de hobbits, les deux personnages principaux sont des enfants. Mais tout comme Frodo, ils se retrouvent accidentellement en possession d'un talisman vital convoité par un Seigneur Noir qui (à l'inverse de l'histoire de Tolkien) cherche à le détruire pour mettre fin à la magie protectrice du magicien blanc Cadellin. Alors qu'ils s'associent avec Cadellin, les enfants se retrouvent à côtoyer des nains, un troll, une sorte d'orque appelée *morthbrood* (« orque » est un autre mot étroitement associé à Tolkien, bien que ce ne soit pas tout à fait une invention comme peut l'être le mot « hobbit »). Les ressemblances de l'intrigue ne sont pas énormes (à la différence de Brooks), les personnages du livre pourraient aussi bien venir de contes de fées traditionnels que de leur recreation par Tolkien (à la différence de Donaldson). Et pourtant l'influence de Tolkien reste visible, au niveau des scènes et surtout du phrasé – ce qui pourrait une fois de plus être inconscient. Fenodyree le nain raconte aux enfants, alors qu'ils rampent dans des tunnels, que « les hommes ont creusé si profond qu'ils ont atteint les endroits secrets de la terre [...] ce furent les premières mines que mon peuple creusa, avant Fundindelwe : il en reste peu à présent, sauf pour les chemins supérieurs, et ce sont des lieux de terreur, même pour les nains ».

On dirait un lointain souvenir de Gandalf parlant de la Moria, la Creusée des Nains, « ils creusèrent trop avidement et trop profondément, et ils réveillèrent... le Fléau de Durin ». De la même façon, Cadellin parle d'une ancienne défaite du Seigneur Noir de *The Weirdstone* et dit que quand il a fui « tous se réjouirent, pensant que le mal avait été éradiqué de ce monde pour toujours » ; mais il est revenu, « envoyant ses sombres pensées depuis son repaire à Ragnarök ». Elrond se souvient également de l'époque où « le Thangorodrim fut brisé, et où les Elfes crurent le mal à jamais disparu, alors qu'il n'en était rien », et Gandalf corrobore ses dires, rapportant que déjà à l'époque de Bilbo, le Nécromancien « envoyait ses sombres pensées depuis Grand'Peur ». Le « cri perçant, comme la voix plaintive d'un oiseau de nuit, pourtant aussi froid et sans merci que les crocs des montagnes » appartient chez Garner à une troll, mais ressemble au « long hurlement... le cri d'une créature seule et maléfique » qui signale un Spectre de l'Anneau. Les enfants sont traqués par des corbeaux noirs dans des scènes qui rappellent fortement les *crebain* dans le chapitre « L'Anneau part vers le sud ».

Ce que Garner a appris ici est peut-être simplement la technique des variations de style, permettant de donner à la narration et au langage de certains personnages un caractère archaïque (ou dialectal dans le cas de Garner), pour les rendre étranges sans nuire à la

compréhension. Il va également au-delà de Tolkien, jusqu'aux propres sources de ce dernier, pour en user de façon peu tolkienienne.

Je ne pense pas que Tolkien aurait approuvé, par exemple, le fait que Garner utilise de véritables mots vieux norrois hors contexte pour en faire des noms, comme Nastrond – chez Garner, le nom du Seigneur Sombre, mais dans l'*Edda Náströnd* de Snorri, les « plages des cadavres », l'endroit où vont les pécheurs après la mort – ou Ragnarök – chez Garner, la forteresse du Seigneur Sombre, mais dans la mythologie scandinave le Ragnarök est l'Apocalypse, la Destruction des Dieux. *Brinsiga men* (en deux mots) est en norrois le nom du collier de la déesse Freya ; Garner ne l'utilise que pour sa saveur étrange. Et pourtant, en faisant ces emprunts, Garner suit une théorie de Tolkien, selon laquelle les lecteurs sont à même de distinguer l'authentique de l'artificiel, même quand il s'agit d'inventer des noms. Il faut donc ne pas les inventer. Si l'on ne peut les ancrer dans un langage (comme le quenya ou le sindarin), il faut les emprunter dans un langage existant. Garner montre un certain respect pour son prédécesseur même dans les désaccords et les déviations.

Après l'étude de ce que les auteurs ont effectivement emprunté à Tolkien, consciemment ou non, il est sans doute utile de regarder enfin ce qu'ils ne lui ont pas emprunté. Est-ce que Tolkien s'est révélé être d'une quelconque façon comme son populaire prédécesseur Dickens, « l'Inimitable » ? Il est une caractéristique intéressante que personne n'a jamais tenté de copier de quelque façon que ce soit, et c'est l'insertion continue de poèmes, des poèmes aux styles très différents et à la forme souvent complexe. L'exercice se révèle peut-être trop fastidieux, mais l'explication réside sans doute dans l'impressionnante connaissance que Tolkien avait de la tradition littéraire : les écrivains de Fantasy ne sont plus éduqués comme il l'a été.

Il en va de même de l'absence d'attrait pour les failles, erreurs et contradictions de la littérature ancienne. Les auteurs de Fantasy sont tout à fait prêts à dévaliser des œuvres comme l'*Edda poétique* ou *Sire Gauvain et le Chevalier vert* pour en tirer des inspirations, mais pas pour les réécrire, signaler leurs erreurs, « reconstruire » une narration qui a disparu. La disparition de la philologie de la liste des disciplines universitaires rend probablement ce fait définitif. Une autre caractéristique qui, à ma connaissance, n'a jamais été copiée de façon sérieuse, c'est la structure du *Seigneur des Anneaux*, son usage des fils narratifs. D'une part, le positionnement chronologique précis, la vérification des dates, distances et phases de la lune est chose compliquée à réaliser de façon exacte, et il vaut mieux laisser cela à un « pinailleur naturel ». D'autre part, il semble probable qu'aucun auteur moderne ne soit capable d'accepter les idées fortement

boéciennes de Tolkien sur la chance, le hasard et la Providence, même quand elles sont équilibrées par les suggestions antiboéciennes que l'on trouve également dans l'œuvre de Tolkien. La tristesse sous-jacente de son œuvre, les nombreuses scènes de mort et le refus d'une fin heureuse univoque sont un défi supplémentaire dans un monde éditorial régi par les lois commerciales.

Néanmoins, il serait inexact de dire que les imitateurs de Tolkien se sont arrêtés aux éléments de surface. Une fois encore, à ma connaissance, aucun auteur contemporain n'est allé aussi loin que Tolkien dans la création de langues imaginaires, et sans doute personne n'en est capable ; mais ses opinions sur l'importance du langage, l'importance des noms, et la nécessité de créer une sensation de profondeur historique ont été fortement assimilées. Je pense que Tolkien lui-même aurait été forcé d'approuver le volume de connaissances linguistiques des œuvres d'Avram Davidson par exemple. J'ai souligné dans la préface que tout le monde n'est pas sensible à la langue gotique, mais Davidson, dans son *Peregrine Secundus* (1982), attend de ses lecteurs qu'ils apprécient l'osque ancien et ils sont visiblement nombreux à le faire. Quant à *La Fille du Dragon de Fer* (1993), le roman brillant et inventif de Michael Swanwick, il me semble montrer que l'auteur n'a peut-être pas lu les *Denham Tracts*, mais quelque chose de très similaire.

Des auteurs comme Swanwick, Davidson, Jack Vance, ainsi que de nombreux autres mentionnés ci-dessous, accordent une grande valeur à l'authenticité et à ce que Tolkien appelait « le parfum que possèdent les œuvres enracinées », parce que cette valeur leur a été démontrée. Peut-être que personne ne pourra jamais imiter Tolkien en termes de quantité de travail, de construction des cartes, langues, histoires et mythologies d'un monde inventé, de la même façon que personne n'aura jamais plus les ressources philologiques qu'il possédait pour puiser son inspiration. Il n'en reste pas moins que les auteurs modernes de Fantasy admettent probablement qu'ils doivent travailler bien plus dur que leurs prédécesseurs du ^e XIX siècle, les William Morris et autres Lord Dunsany.

On pourrait consacrer encore beaucoup de temps et d'espace à ces ressemblances, et elles pourraient être appliquées, de différentes façons et à différents degrés, à des écrivains comme George R.R. Martin, Michael Scott Rohan (dont le nom est une coïncidence), Robert Jordan, David Eddings, Guy Gavriel Kay (l'assistant de Christopher Tolkien pour *Le Silmarillion*) et littéralement à des dizaines et des dizaines d'autres. Malgré le mal que certains se sont donné à essayer, je ne pense pas qu'aucun écrivain moderne de Fantasy épique ait réussi à échapper à la marque de Tolkien. La plupart ne la voient sans doute pas comme une marque, ou

n'acceptent le terme que comme un but vers lequel tendre. Naturellement, ils veulent tous avoir une individualité d'écrivain, et très souvent, ils en ont effectivement une – les différences philosophiques primaires entre Tolkien et Donaldson ont par exemple été démontrées avec brio par l'étude de William Senior que j'ai déjà citée. Mais on peut toujours penser que, comme l'héroïne de Diana Wynne Jones à un niveau beaucoup plus simple, ce qu'ils veulent tous, c'est obtenir le même résultat que Tolkien, satisfaire le même appétit.

PERTINENCE ET RÉALISME

On peut tenter une dernière fois de rassembler les visions positives et négatives de Tolkien que l'on a évoquées dans cette postface. La raison profonde d'ignorer Tolkien et de détester la Fantasy pourrait bien être l'impression que ce n'est simplement *pas vrai*. On trouve une expression émouvante de cette position chez la remarquable auteure réaliste George Eliot, dans *Adam Bede* (1859) : « Je suis heureuse de raconter ma simple histoire », dit-elle « ne redoutant rien... que la fausseté ». La fausseté est plus facile que la vérité, si plus ambitieuse. Elle continue : « Je passe sans hésiter de l'auréole des anges, des prophètes, des sibylles, des héros militaires à une vieille femme penchée sur son pot de fleurs, ou prenant un repas solitaire. » ¹⁵

Ou pourrait-on dire, des Valar, Maiar, seigneurs elfes et Coureurs, pour se tourner vers le quotidien des vies de monsieur-tout-le-monde. L'opinion de George Eliot est forte et digne, mais on peut y répondre de trois façons. En premier bien sûr, les hobbits sont aussi proches de la vieille femme et de son pot de fleurs qu'ils le sont des prophètes, sibylles et guerriers héroïques. Deuxièmement, Eliot se réclame de la vérité et de la simplicité, mais elle écrit de la fiction. L'argument selon lequel la Fantasy est intrinsèquement moins vraie que la fiction réaliste pourrait être poussé jusqu'à dire que la fiction réaliste est intrinsèquement moins vraie que la biographie. Mais nous savons tous (maintenant) que la fiction permet à l'écrivain d'exprimer quelque chose, peut-être métaphoriquement ou par analogie, qui ne pourrait être exprimé par l'Histoire. On devrait étendre ce même argument à la Fantasy. C'est certainement pour cela que tant d'écrivains du ^{xx}e siècle, y compris ceux touchés au plus près par les événements du monde réel, ont ressenti le besoin d'écrire sur le mode fantastique.

Le dernier argument découle naturellement du précédent. Une des choses que la fiction permet à ses auteurs, c'est d'exprimer un motif. On pourrait dire de « créer un motif », mais il est clair que dans de nombreux cas les auteurs pensent ne pas l'avoir créé, mais simplement perçu, et tentent de le révéler aux yeux des autres. C'est vrai de George Eliot, dont le *Silas Marner* (1861) suit exactement le même

genre d'entrelacement providentiel que l'on retrouve dans *Le Seigneur des Anneaux*, bien qu'à plus petite échelle, et qui, en outre, culmine dans le discours de la vieille paysanne Dolly Varden, dont le dialecte paraphrase délibérément Boèce. Il ne diffère du discours de Gandalf que dans le style, mais pas dans le contenu. Si ce modèle créé par l'auteur est acceptable et désirable dans la fiction réaliste, pourquoi la même liberté ne peut-elle être étendue à la Fantasy ? Les deux formes sont littéralement « pas vraies, créées ». Mais personne n'est obligé de tout lire de façon littérale.

Je crois que c'est notre capacité à lire métaphoriquement qui a rendu les histoires de Tolkien immédiatement pertinentes au xx^e siècle. Personne ne s'attend à croiser un Spectre de l'Anneau, mais la « spectralisation » est un danger véritable ; personne ne s'attend à voir un dragon, mais la « maladie du dragon » est un mal très répandu ; il n'y a pas de forêt de Fangorn, mais on trouve des Saruman partout. Il se peut en effet que ce soit l'empressement avec lequel ces éléments sont acceptés qui a fait de Tolkien un auteur non pas hors de propos, mais au contraire très menaçant pour les membres de l'Establishment littéraire. Quoi qu'il en soit, ce que Tolkien a sans aucun doute accompli, c'est faire découvrir un goût nouveau, ou peut-être redécouvrir un goût ancien et oublié au monde littéraire. Un goût, un oligo-élément, peut-être une vitamine littéraire essentielle ? Quel que soit le nom qu'on lui donne, pour reprendre les mots d'Holofernes, le poète pédant de Shakespeare dans *Les Peines d'amour perdues*, même si ce n'est pas cela qu'il voulait dire :

Cette faculté est surtout bonne chez ceux en qui elle est piquante ; et sous ce rapport je n'ai que des grâces à rendre.
(iv-2-68)

15. George Eliot, *Adam Bede*, trad. d'Alexandre-François d'Albert-Durade, Hachette, 1913.

Références bibliographiques

ŒUVRES DE J.R.R. TOLKIEN

Liste établie par l'auteur en 2001, mise à jour en 2016.

Lorsqu'une édition française existe, elle est indiquée avec, entre crochets, la date de la première parution en anglais.

L'Album de Bilbo le Hobbit [1966], trad. de P. de Laubier, Paris, Gallimard, 1991, 32 p.

A Middle English Vocabulary, Oxford, Clarendon Press, 1922, 168 p.

Ancrene Wisse, éd. de J.R.R. Tolkien, introd. de N.R. Ker, Oxford, Oxford University Press, 1962, xvii-222 p.

Beowulf. Traduction et commentaire [2014], éd. de Christopher Tolkien, trad. de Christine Laferrière, Christian Bourgois, 2015, 455 p.

La Chute d'Arthur [2013], éd. de Christopher Tolkien, trad. de Christine Laferrière, Christian Bourgois éditeur, 2013, 247 p.

Contes et légendes inachevés [1980] : dans *Le Silmarillion – Contes et légendes inachevés*, Paris, Christian Bourgois, 1993 (2002), pp. 365-818.

Le Fermier Gilles de Ham [1949], *Les Aventures de Tom Bombadil* [1961], « Mythopoeia », *Le Retour de Beorhtnoth, fils de Beorhthelm* [1953] : repris dans *Faërie et autres textes*, édition corrigée et augmentée sous la dir. de Vincent Ferré, trad. de Francis Ledoux, Dashiell Hedayat, Elen Riot, Paris, Christian Bourgois, 2003, 438 p.

Finn and Hengest: The Fragment and the Episode, éd. d'A. Bliss, Londres, HarperCollins, 1998, xii-180 p.

L'Histoire de la Terre du Milieu : la série *The History of Middle-earth*, éditée par Christopher Tolkien, est publiée à Londres chez HarperCollins ; les cinq premiers volumes ont été traduits en français aux éditions Christian Bourgois (Paris) :

The Book of Lost Tales, I [1983], 297 p. ; *The Book of Lost Tales*, II [1984], 385 p. ; *Le Livre des contes perdus* [1995, 1998], trad. d'Adam

Tolkien, 2002, 704 p.

The Lays of Beleriand [1985], 393 p. ; *Les Lais du Beleriand*, trad. d'Elen Riot et Daniel Lauzon, sous la dir. de Vincent Ferré, 2006, 648 p.

The Shaping of Middle-earth [1986], 380 p. ; *La Formation de la Terre du Milieu*, trad. de Daniel Lauzon, 2007, 412 p.

The Lost Road and Other Writings [1987], 455 p. ; *La Route Perdue*, trad. de Daniel Lauzon, 2008, 519 p. (extrait publié séparément : *Les étymologies*, trad. de Daniel Lauzon, 2009, 160 p.)

The Return of the Shadow, 1988, 497 p.

The Treason of Isengard, 1989, 504 p.

The War of the Ring, 1990, 476 p.

Sauron Defeated, 1992, 482 p.

Morgoth's Ring, 1993, 471 p.

The War of the Jewels, 1994, 470 p.

The Peoples of Middle-earth, 1996, 482 p.

The History of Middle-earth Index, 2002, 495 p.

Le Hobbit [1937], trad. de l'anglais par Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois, 2012, 400 p.

Le Lai d'Aotrou et Itroun, trad. de Bertrand Bellet, in *La Feuille de la Compagnie 4*, sous la dir. de Michaël Devaux, Bragelonne, à paraître en 2017.

La Légende de Sigurd et Gudrún [2009], éd. de Christopher Tolkien, trad. de Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois, 2010, 296 p.

Lettres [1981], éd. de Humphrey Carpenter, avec l'assistance de Christopher Tolkien, trad. de Delphine Martin et Vincent Ferré, Paris, Christian Bourgois, 2005, 711 p.

Les Lettres du Père Noël [1976], édition revue et augmentée, Paris, Christian Bourgois, 2004, 111 p.

M. Merveille [1982], trad. de Pierre Grammont, Paris, La Mercurie,

2008, 104 p.

(avec Donald Swann), *The Road Goes Ever On* [1968], 4^e édition, Londres, HarperCollins, 2004, 84 p.

Les Monstres et les Critiques et autres essais [1983], éd. de Christopher Tolkien, trad. de Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois, 2006, 300 p.

The Old English Exodus: Text, Translation and Commentary, éd. de J. Turville-Petre, Oxford, Clarendon Press, 1981, x-85 p.

Peintures et aquarelles de J.R.R. Tolkien [1979], éd., introd. et notes de Christopher Tolkien, trad. d'Adam Tolkien, Paris, Christian Bourgois, 1994, 99 p.

Poèmes, illustrations de J.R.R. Tolkien, Paris, Christian Bourgois, 1993, 3 vol.

Poèmes de Le Seigneur des Anneaux, illustrations d'A. Lee, Paris, Christian Bourgois, 1994, 83 p.

Roverandom [1998], trad. de Jacques Georgel, Paris, Christian Bourgois, 1999, 137 p.

Le Seigneur des Anneaux [1954-1955], trad. de l'anglais par Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois, 2014, 2015, 2016 (3 tomes)

Le Silmarillion [1977] : dans *Le Silmarillion – Contes et légendes inachevés*, Paris, Christian Bourgois, 1993 (2002), p. 5-364

Sir Gawain and the Green Knight, éd. de J.R.R. Tolkien et E.V. Gordon, Oxford, Clarendon Press, 1925

Sir Gawain and the Green Knight, Pearl and Sir Orfeo, éd. et trad. de J.R.R. Tolkien, introd. de Ch. Tolkien, Londres, Allen & Unwin, 1975, 148 p.

AUTRES ŒUVRES MENTIONNÉES

Beowulf, in *Poèmes héroïques vieil anglais*, trad. d'André Crépin, Paris, UGE, coll. « Bibliothèque médiévale », 10/18, 1981

Salomon et Saturne, Quatre Dialogues en vieil anglais, présentés, traduits et commentés par Robert Faerber, Brepols, 1995

Sir Orfeo, trad. de Bertrand Bellet, in *L'Arc et le Heaume, Hors-série, Tolkien 1892-2012*, Tolkiendil, 2012

Sire Gauvain et le Chevalier vert, trad. et adapt. de Juliette Dor, Paris, UGE, coll. « Bibliothèque médiévale », 10/18, 1993

Eliot, George, *Adam Bede*, trad. d'Alexandre-François d'Albert-Durade, Hachette, 1913

Milton, John, *Le Paradis perdu*, trad. d'Armand Himy, Imprimerie Nationale, 2001

Shakespeare, William, *Antoine et Cléopâtre*, trad. d'André Gide (1938), in *Œuvres Complètes, Tragédies II*, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001

– *Macbeth*, trad. de Maurice Maeterlinck, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959

– *Peines d'amour perdues*, trad. de Jean-Michel Déprats, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

Liste établie par l'auteur en 2001, mise à jour en 2016.
Lorsqu'une édition française existe, elle est indiquée avec, entre crochets, la date de la première parution en anglais.

Blackwelder, R.E., *Thesaurus*, New York & Londres, Garland, 1990

Carpenter, H., *J.R.R. Tolkien, une biographie* [1980], trad. de P. Alien, éd. fr. revue par Vincent Ferré, Paris, Christian Bourgois, 2002

Clute, John, Grand, John (dir.), *The Encyclopedia of Fantasy*, New York, St Martin's, 1997

Hammond, W.G., Anderson, D.A., *J.R.R. Tolkien: a Descriptive Bibliography*, Winchester, St. Paul's Bibliographies ; New Castle, Oak Knoll Books, 1993 (abréviation : *Bibliography*)

Hostetter, Carl F., <http://www.elvish.org/resources.html>

Johnson, Judith A. (éd.), *J.R.R. Tolkien: Six Decades of Criticism*, Wesport-Londres, Greenwood Press, 1986

The Oxford English Dictionary, seconde éd. sous la dir. de J.A. Simpson et E.S.C. Weiner, Oxford-New York, Oxford University Press, 1989, 20 vol. (abréviation : *OED*)

Tolkien, J.R.R., *Le Hobbit annoté*, éd. de D.A. Anderson, trad. de l'anglais par Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois, 2012

AUTRES RÉFÉRENCES

Pearl, éd. de Ida L. Gordon, Oxford, Clarendon Press, 1953

The Denham Tracts, éd. de James Hardy, Londres, Folklore Society, 2 vol., 1891-1895

Leaves from the Tree: J.R.R. Tolkien's Shorter Fiction, Londres, Tolkien Society, 1991

The Saga of King Heidrek the Wise, Londres, Nelson, 1960

Auden, W.H., « At the End of the Question, Victory », *New York Times Book Review*, 22 janvier 1956, p. 5

– « The Quest Hero », *Texas Quarterly*, 4, 1961, pp. 81-93 ; repris dans N.D. Isaacs, Rose A. Zimbardo (éd.), *Tolkien and the Critics: Essays on Tolkien's The Lord of the Rings*, Notre Dame, Londres, University of Notre Dame Press, 1968

Battarbee, Keith (éd.), *Proceedings of The Tolkien Phenomenon*, Turku, University of Turku Press, 1993

Carey, John, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*, New York, St Martin's, 1993

Clark, G., Timmons D. (dir.), *Tolkien and His Literary Resonances: Views of Middle-earth*, Westport-Londres, Greenwood Press, 2000

Curry, P., *Defending Middle-earth. Tolkien: Myth and Modernity* (1997), Londres, HarperCollins, 1998

– « Tolkien and his Critics: A Critique », in Th. Honegger, *Root and Branch. Approaches towards Understanding Tolkien*, Zürich-Berne, Walking Tree Publishers, coll. « Cormarë », 1999, pp. 81-148

Doughan, David, « In Search of the Bounce: Tolkien seen through Smith », in *Leaves from the Tree*, op. cit., pp. 17-22

Drabble, Margaret (dir.), *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998

Duggan, Alfred, « Heroic Endeavour », *Times Literary Supplement*, 27 août 1954, p. 541

– « The Epic of Westernese », *Times Literary Supplement*, 17 décembre 1954, p. 817

– « The Saga of Middle Earth », *Times Literary Supplement*, 25 novembre 1955, p. 704

Flieger, Verlyn, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World* [1983], 2^{de} éd., Kent, the Kent State University Press, 2002

– *A Question of Time: J.R.R. Tolkien's Road to Faërie*, Kent, the Kent State University Press, 1997

– and Carl F. Hostetter (dir.), *Tolkien's Legendarium, Essays on the History of Middle-earth*, Westport-Londres, Greenwood Press, 2000

Golding, William, « Fable », in *The Hot Gates*, Londres, Faber & Faber, 1965, pp. 85-101

Graves, Robert, *Goodbye to All That* [1929], Harmondsworth, Penguin, 1960

Green, Martin, *Children of the Sun: A Narrative of 'Decadence' in England after 1918*, Londres, Contable, 1977

Greer, Germaine, « The Book of the Century? », *W. The Waterstone's Magazin*, 8, hiver-printemps 1997, pp. 2-9

Groden, Michael, Martin Kreiswirth (dir.), *Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994

Hammond, W.G., Scull, Ch. [1995], *J.R.R. Tolkien, Artiste et illustrateur*, trad. de J. Georgel, Paris, Christian Bourgois, 1996

– « "A Continuing and Evolving creation": Distractions in the Later History of Middle-earth », in V. Flieger, C. Hostetter (dir.), *op. cit.*, pp. 19-29

Honegger, Thomas (dir.), *Root and Branch. Approaches towards Understanding Tolkien*, Zürich-Berne, Walking Tree Publishers, coll. « Cormarë », 1999

Hostteter, Carl F., Arden R. Smith, « A Mythology for England », in P. Reynolds, G. Goodknight, *Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference 1992*, op. cit., pp. 281-290

Lewis, Alex, « The Lost Heart of the Little Kingdom », in *Leaves from the Tree*, op. cit., pp. 33-44

Lewis, C.S., [1961], *Tactique du diable : lettres d'un vétéran de la tentation à un novice*, trad. d'Étienne Huser, préface d'Irène Fernandez, Paris, Empreinte temps présent, 2010

– *Les Fondements du christianisme*, trad. d'Aimé Viala, Valence, Éd. de la Ligue pour la lecture de la Bible, 1997

Manlove, Colin, *Modern Fantasy: Five Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975

Muir, Edwin, « Strange Epic », *Observer*, 22 août 1954, p. 7

– « The Ring », *Observer*, 21 novembre 1954, p. 9

– « A Boy's World Epic », *Observer*, 27 novembre 1955, p. 11

Noad, Charles, « On the Construction of "The Silmarillion" », *Observer*, 22 août 1954, p. 7

Pearce, Joseph, *Tolkien: Man and Myth*, Londres, HarperCollins, 1998

Ratelif, John, « *The Lost Road, The Dark Tower, and The Notion Club Papers*: Tolkien and Lewis's Time-Travel Triad », in V. Flieger, C. Hostetter, op. cit., pp. 199-218

Reynolds, Patricia, Goodknight, Glen J. (dir.), *Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference 1992*, Milton Keynes-Altadena, Tolkien Society -Mythopoeic Press, 1995

Roberts, Mark, *Essays in Criticism*, 6, 1956, pp. 450-459

Senior, William A., *Stephen R. Donaldson's 'Chronicles of Thomas Covenant': Variations on the Fantasy Tradition*, Kent, the Kent State University Press, 1995

Shippey, T.A., *The Road to Middle-earth* [1982], 3^e éd. révisée et augmentée, Boston Houghton Mifflin, 2003, 432 p.

– « Tolkien and *The Homecoming of Beorhtnoth* », in *Leaves from the Tree*, op. cit., pp. 5-16

– « Orques, Spectres de l'Anneau et Êtres-des-Galgals : les représentations du Mal chez Tolkien » [2000], in Vincent Ferré (dir.), *Tolkien, Trente ans après (1973-2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004, pp. 207-232

– (dir.), *The Oxford Book of Fantasy Stories*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1994

Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science-Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1979

Thomas, Paul Edmund, « Some of Tolkien's Narrators », in V. Flieger, C. Hostetter, *op. cit.*, pp. 161-181

Toynbee, Philipp, « The Writer's Catechism », *Observer*, 23 avril 1961, p. 80

– [sans titre], *Observer*, 6 août 1961

Unwin, Rayner, « Publishing Tolkien », in P. Reynolds, G. GoodKnight (dir.), *op. cit.*, pp. 26-29

White, T.H., *The Book of Merlyn*, Austin, Austin University Press, 1977

Wilson, Edmund, *Axel's Castle*, New York, Londres, C. Scribner's Sons, 1931

– « Oo, Those Awful Orcs ! », *Nation* 182, 14 avril 1956, pp. 312-313, repris dans *The Bit between my Teeth: A Literary Chronicle of 1950-1965*, New York, Farrer, Straus and Yates,

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier David Bratman, Patrick Curry, Verlyn Flieger, John Garth, Carl Hostetter, Jane Johnson, Wolfgang Krager, John Marino, Charles Noad et Joseph Pearce qui ont lu les brouillons de certains chapitres de ce livre, m'ont envoyé leurs ouvrages en avance, m'ont évité nombre d'erreurs et ont grandement amélioré le reste. J'assume donc l'entière responsabilité de toute erreur factuelle ou d'appréciation restante. Je remercie également Greenwood Press (filiale de Greenwood Publishing Group, Inc., Westport, CT), pour m'avoir autorisé à réutiliser certains éléments de l'article que j'ai publié dans l'ouvrage collectif *J.R.R. Tolkien and his Literary Resonances: Views of Middle-earth*, édité par John Clark et Dan Timmons ; les éditions Turku University Press, qui m'ont accordé la même permission concernant mon article dans les *Proceedings of the Tolkien Phenomenon*, édités par Keith Battarbee ; et aux éditeurs des volumes susmentionnés.

T.A. Shippey a enseigné comme **J.R.R. Tolkien** à Oxford et Leeds, avant de rejoindre l'université Saint Louis aux États-Unis. Figure essentielle du médiévalisme, il est également l'auteur de *The Road to Middle-Earth* (1982).

Collection Essais dirigée par Vincent Ferré

Titre original : *J.R.R. Tolkien: Author of the Century*

Copyright © 2000 by Thomas Alan Shippey

Originellement publié en langue anglaise par HarperCollins Publishers
Ltd.

© Bragelonne 2016, pour la présente traduction

Photographie de couverture :

© Image courtesy of CSU Archives / Bridgeman Images

L'œuvre présente sur le fichier que vous venez d'acquérir est protégée
par le droit d'auteur. Toute copie ou utilisation autre que personnelle
constituera une contrefaçon et sera susceptible d'entraîner des
poursuites civiles et pénales.

ISBN : 978-2-8205-2802-5

Bragelonne

60-62, rue d'Hauteville – 75010 Paris

E-mail : club@bragelonne.fr

Site Internet : www.bragelonne.fr